

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE DÉVELOPPEMENT DU STYLE INTERNATIONAL  
VU COMME UNE MANIFESTATION DE L'APPLICATION  
DES PRINCIPES DE L'ART CONCRET SUISSE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR JULIE GRAVEL

MAI 2006

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

## Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article **11** du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	iv
LISTE DES TABLEAUX .....	v
RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	I
CHAPITRE I	
HÉRITAGE ARTISTIQUE ET ENVIRONNEMENT CONCEPTUEL .....	10
1.1 Héritage artistique .....	11
1.1.1 Le constructivisme russe : l'implantation du paradigme de l'artiste-technicien .....	11
1.1.2 De Stijl : les assises d'une rigueur géométrique .....	16
1.1.3 Le Bauhaus : le modèle pédagogique .....	19
1.1.4 Vers l'art concret .....	22
1.2 Environnement conceptuel .....	23
1.2.1 Art concret suisse : le retour à l'ordre .....	23
CHAPITRE 2	
L'ART CONCRET SUISSE .....	25
2.1 Processus d'élaboration du langage plastique .....	25
2.1.1 Les mathématiques .....	27
2.1.2 La théorie de la gestalt .....	31
2.2 Réalisation et caractéristiques physiques .....	33
2.2.1 Création individuelle et unicité .....	35
2.2.2 Permanence .....	38
2.2.3 Autonomie et réception de l'ordre de la contemplation esthétique .....	38
CHAPITRE 3	
LE STYLE INTERNATIONAL EN DESIGN GRAPHIQUE .....	43
3.1 La mécanique fonctionnaliste de l'affiche de style international .....	43
3.1.1 L'économie typographique .....	47

3.1.2	L'icône photographique de l'affiche de style international .....	51
3.1.3	La typographie seule .....	55
3.1.4	L'abstraction géométrique .....	55
3.2	Réalisation et caractéristiques physiques .....	56
3.2.1	Création collective et multiplicité .....	57
3.2.2	Caractère éphémère .....	58
3.2.3	Asservissement et réception de l'ordre de l'assimilation .....	59
3.3	Éléments du graphisme revendiqués de l'art concret .....	61
CHAPITRE 4		
CONCEPTS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES		
DE L'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE ET ANALYSE D'EXEMPLES .....		63
Concepts théoriques et méthodologiques de l'analyse sémiologique .....		63
4.1.1	Dénotation, connotation .....	64
4.1.2	Variables visuelles .....	66
4.1.3	Syntaxe du langage visuel .....	69
4.1.4	Lois d'interaction de la couleur .....	71
4.1.5	Facteurs et fonction de la communication .....	72
4.1.6	Ancrage, relais .....	75
4.1.7	Attitudes communicationnelles : discours, récit, et catégories de personne .....	76
4.1.8	Figures de la rhétorique .....	77
4.2	Choix du corpus .....	79
4.3	Analyses sémiologiques d'exemples .....	79
4.3.1	Exemples d'affiches intégrant la photographie .....	80
4.3.2	Exemples d'affiches ne présentant que les formes des caractères typographiques .....	92
4.3.3	Exemples d'affiches intégrant le dessin géométrique abstrait .....	98
4.3.4	Exemples d'œuvre de l'art concret .....	110
4.4	Synthèse .....	138
EN GUISE DE CONCLUSION .....		144
BIBLIOGRAPHIE .....		146

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Armin Hofmann, <i>Affiche</i> , 1959, lithographie, 90,5 X 128 cm. ....	120
2	Segmentation de l'affiche en régions et en sous-régions. ....	121
3	Carl B. Graf, <i>Affiche</i> , 1956, lithographie, 90,5 X 128 cm. ....	122
4	Segmentation de l'affiche en régions et en sous-régions. ....	123
5	Karl Gerstner, <i>Affiche</i> , 1960, lithographie, 90,5 X 128 cm. ....	124
6	Segmentation de l'affiche en régions et en sous-régions. ....	125
7	Peter Megert, <i>Affiche</i> , 1965, lithographie, 90,5 X 128 cm. ....	126
8	Segmentation de l'affiche en régions et en sous-régions. ....	127
9	Josef Müller-Brockmann, <i>Affiche</i> , 1959, lithographie, 90,5 X 128 cm. ....	128
10	Segmentation de l'affiche en régions et en sous-régions. ....	129
11	Emil Steinberger et Niklaus Birrer, <i>Affiche</i> , 1965, lithographie, 90,5 X 128 cm. ....	130
12	Segmentation de l'affiche en régions et en sous-régions. ....	131
13	Richard Paul Lohse, <i>Dix rangées de couleurs verticales systématiques</i> , 1955/1982, huile sur toile, 150 x 150 cm, Haus Konstruktiv, Zurich .....	132
14	Segmentation de l'œuvre en régions et en sous-régions. ....	133
15	Max Bill, <i>Deux groupes égaux dans le champ blanc</i> , 1969, huile sur toile, 88 X 88 cm, Haus Konstruktiv, Zurich. ....	134
16	Segmentation de l'œuvre en régions et en sous-régions. ....	135
17	Camille Greaser, <i>Quantités équivalentes à l'horizontale</i> , 1957/1959, résine synthétique et émail sur toile, 60 X 60 cm, Haus Konstruktiv, Zurich. ....	136
18	Segmentation de l'œuvre en régions et en sous-régions. ....	137

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
I	Synthèse de la distinction des processus menant à l'œuvre et au produit (Yves Deforge) .....	30
2	Facteurs et fonctions de la communication (Jakobson) .....	73
3	Figures de rhétorique (Groupe $\mu$ ) .....	78

## RÉSUMÉ

Il est généralement admis que le graphisme a partie liée avec l'art dans la mesure où l'on peut retracer ses origines non loin de certains mouvements artistiques modernes qui ont tenté l'abolition de la distinction entre arts purs et arts appliqués, jugeant qu'ils seraient davantage en mesure d'influer sur le cours de la vie sociale ou politique en investissant esthétiquement la vie quotidienne. Ce mémoire montre que le graphisme de style international ne peut être compris que dans un rapport étroit au mouvement pictural de l'art concret suisse. Les artistes qui appartiennent à ce dernier ont fondé leur pratique sur des lois mathématiques leur ayant permis de dissocier les étapes de conception et de réalisation de l'œuvre d'art, et ce, afin de pouvoir exercer un contrôle optimal sur leur langage pictural élémentaire, composé de formes géométriques, de couleurs. Ces mêmes artistes, parmi d'autres, ont développé une pratique en design graphique devant nécessairement intégrer le texte et la figuration pour répondre à la fonction qui lui est assignée. Nous tentons donc de définir la manière dont cette hétérogénéité du langage graphique de style international peut être comprise à partir de principes propres à un art pictural considérant toute référence au monde référentiel comme parasitaire. Des analyses d'œuvres d'art et de travaux graphiques, effectuées à partir de la sémiologie topologique de Fernande Saint-Martin, puis d'éléments sémiotiques divers puisés à même la sémiologie linguistique, nous ont permis de conclure que les réalisations des deux mouvements présentent une transparence caractéristique, entendue comme économie structurelle, constatation assez prégnante pour que l'on puisse affirmer la présence d'un véritable dialogue entre les disciplines malgré leurs distinctions ontologiques.

Mots clés : art concret suisse, peinture, design graphique, graphisme, style international, style suisse, affiche, sémiologie, sémiotique.

## INTRODUCTION

Il peut paraître intempestif de retourner aux sources du graphisme dans la peinture en cette période où la position esthétique et idéologique qui fit naître l'une de l'autre dans une visée utopique globalisatrice s'est depuis longtemps dissipée. L'espace public faisant figure de témoin, le graphisme a démontré sa légitimité ; il devait naturellement s'allier à la prolifération des moyens de communication utilisés pour entrer en contact avec la masse. Cependant, cette multiplication d'expressions graphiques ne trouve pas son équivalent dans le discours critique et l'on remarque une faiblesse dans les moyens de description et d'analyse auxquels cette forme de travail plastique est soumise. En effet, dans le champ des arts considérés comme objets de réflexion, le graphisme est assez mal loti. Force est de constater que le flou autour du concept même de graphisme rend malaisée et problématique toute tentative de l'ériger en objet d'étude précisément délimité et d'en fixer le contenu. Sans doute la multitude de supports que la discipline investit – son caractère fragmentaire – explique-t-elle en grande partie cette situation. Il faut probablement y ajouter la moindre considération que connaissent en général les arts appliqués par rapport au domaine des beaux-arts.

Catherine De Smet, dans un article publié dans *Art Press* en 2003 affirmait : « L'intérêt des artistes pour le graphisme publicitaire ne date pas d'hier. L'histoire mériterait d'ailleurs d'être mieux connue. » Plus loin, elle devait se référer à un article de Catherine Morineau paru dans la même revue qui soulignait la difficulté à traiter de la question de l'importance du design de mobilier des artistes « compte tenu de son étendue et de la quasi-absence de discours engagé sur le sujet », pour affirmer que « la situation du graphisme n'est, sous l'angle de ses relations avec le champ artistique, guère différente ».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « Je trouve ça beau, que faire? Art et design graphique », *Art Press*, n° 295 (novembre 2003), p.53.



C'est pour pallier cette carence du discours que nous envisageons ici de faire le point sur un style d'une importance majeure dans le processus de légitimation du graphisme, le style international qu'on nommera également style suisse – illustré, entre autres, par les travaux de Max Bill, Josef Müller-Brockmann, Karl Gerstner, Armin Hoffmann, Max Huber, Richard Paul Lohse, Siegfried Odermatt, Emil Ruder, Carlo Vivarelli ou Marcel Wyss – en retraçant ses origines d'ordre conceptuel au sein des pratiques picturales suisses appartenant au mouvement de l'art concret. Il s'agira de réunir dans une perspective comparatiste les deux champs créatifs, sous-tendus par une même posture esthétique et idéologique, afin de mettre en lumière la spécificité de chaque moyen d'expression et d'abolir dans le même temps la frontière artistique artificiellement érigée entre les différentes pratiques.

Ainsi, la juxtaposition envisagera d'abord de rendre opératoire sur certains travaux graphiques une méthodologie élaborée en partie à partir du langage pictural insistant sur le sens qui doit être attribué aux éléments non mimétiques et d'ainsi réexaminer les bases de la hiérarchie qu'implique le rapport texte/image dans les propositions analytiques issues du champ des communications. Elle permettra, par ailleurs, de reconsidérer la dette importante que le graphisme a contractée à l'égard de la filière constructiviste – l'art concret suisse au premier rang – notamment pour l'évolution continue de l'esthétique internationale. On a peu porté considération au phénomène qui s'inscrivait à contre-courant du mouvement moderniste d'après-guerre en faisant un pied de nez au discours de l'autoréférentialité. Pour servir la cohésion de sa thèse, Clément Greenberg a tenté d'oublier la part utopique des théories constructivistes, réduisant les œuvres picturales à l'exploitation du langage spécifique de leur médium. Certes, les artistes concrets – héritiers de ces théories – ont parlé de façon sporadique des caractéristiques pour eux « essentielles » de l'art pictural, mais c'est pour dire qu'une fois ce degré zéro déterminé, la peinture n'aura plus raison d'être, que l'art vise à sa fin en tant qu'activité autonome. Ils ont, dès le départ, privilégié la pluralité de sorte à mieux investir l'environnement pour répondre à leur mission d'améliorer les

conditions de vie humaine. En mettant l'accent sur la relation intime entre l'art et le design, ils ont transgressé un postulat de l'art de l'époque : le contraste avec la vie quotidienne.

Notre recherche s'articulera autour de l'hypothèse suivante. En tentant un déplacement du tableau de chevalet ayant perdu sens et fonction, vers un art de laboratoire s'employant à maintenir la légitimité de la création artistique, l'art concret s'engage à la suite de ses prédécesseurs constructivistes dans une subversion de la notion d'œuvre d'art. S'ils n'ont pas renoncé à créer des objets d'art dans le sens conventionnel du terme, ils se posent en expérimentateur de la forme et des matériaux trouvant leur véritable justification dans la vie courante ; on pourrait les définir comme des concepteurs visuels dont les réalisations doivent servir de modèles à des applications concrètes dans toutes les sphères de la vie humaine. Et pour réaliser ce projet, ils vont déterminer une unité commune aux disciplines qu'ils cherchent à rassembler dans un souci de cohérence visuelle pouvant améliorer le sort de l'homme : l'espace et la manière de le structurer. L'œuvre d'art qui résulte de cette position esthétique constitue le champ où est mis en forme le modèle préalablement conceptualisé. Elle met de l'avant un espace topologique qui chercherait à établir les invariants que l'on projette de l'espace sensible à un espace construit tel un champ pictural. De cette façon, l'œuvre ne manifeste pas un refus de la représentation ou de la réalité, mais refuse de réduire celle-ci à l'apparence ou à la figuration, la réalité étant infiniment plus riche et tout autant composée d'invisible que de visible, en d'autres mots, de création que de donné. Les artistes éliminent le ressemblant pour atteindre une réalité plus profonde, apparemment abstraite. Cette réalité nous est montrée à l'intérieur du processus de création et du processus de réception que constitue l'œuvre, indépendamment de tout objet extérieur ; l'art se montre lui-même comme processus. L'effet de sens vient essentiellement de la structure de l'œuvre, de la composition qui l'a fait émerger. Dans cette même logique, les travaux graphiques apparentés au style international démontrent, par leur structure comparable à celle de l'œuvre de l'art

concret, qu'ils constituent une application du processus qu'elle présente. Le mot et la figuration introduite par la photographie oblitérent à un premier niveau l'impact perceptuel de la structure, mais sans annuler ses effets. Ceux-ci continuent d'être perçus, mais d'une façon différente à travers laquelle ils trouvent leur véritable justification. La structure du travail graphique est assimilée et non contemplée, l'assimilation étant le mode de réception privilégié au sein de la vie quotidienne.

Un premier chapitre dressera un portrait du contexte historique d'émergence de notre corpus, retraçant de manière approfondie l'héritage idéologique et esthétique de la filière constructiviste qui a engendré l'intérêt de l'art concret suisse pour le graphisme. Historiquement, les liens qui existent entre le style international en graphisme et l'art concret suisse sont connus. En 1930, Théo Van Doesburg fonde à Paris l'art concret qu'il définit ainsi : « Peinture concrète et non abstraite car nous avons passé la période des recherches et des expériences spéculatives ».<sup>2</sup> Lors de sa fondation, il publie le numéro unique de la revue du même nom, dont il assure la mise en page qui met en œuvre les principes de l'art concret. Il s'agit en réalité d'un manifeste qui présente les fondements théoriques du mouvement : art calculé, logique, rejetant toute expression subjective. Théo Van Doesburg devait malheureusement disparaître en 1931, mais il n'aura pas fait naître le mouvement en vain. La montée du nazisme en Europe verra la Suisse devenir une terre d'accueil privilégiée pour nombre d'artistes et d'intellectuels interpellés par l'art concret et les idées qui y présidèrent vivront là, pendant la Seconde Guerre Mondiale, une période d'incubation.

Rétrospectivement, la Seconde Guerre Mondiale a signé l'écroulement définitif du système fondé sur les certitudes positivistes et la foi dans le progrès humain. Cependant, certains se sont accrochés à cette confiance rationaliste, engendrée par l'adhésion aux interprétations scientistes du réel. Dans cette veine, se perpétue et se

---

<sup>2</sup> Cité par Valérie Vergez, « L'art concret de sa fondation au début des années quarante », Serge Lemoine, *Art concret*, Catalogue d'exposition, Paris, Réunions des musées nationaux, p. 18.

radicalise le mouvement de l'art concret qui continue de chercher à traduire, par sa plénitude formelle, son accord avec le monde. Les artistes suisses Max Bill, Richard Paul Lohse, Camille Graeser et Verena Loewensberg, principaux initiateurs de l'école suisse du mouvement, rendent leurs méthodes de création davantage objectives en faisant usage de grilles, de modules, de formules mathématiques ; l'art concret devient un art systématique. La rigueur devient un impératif, les règles normatives l'emportent sur l'intuition et la sensibilité, on assiste à un déni de toute forme d'expression du sujet individuel. Mais malgré l'idée de structure rigoureuse sur laquelle l'œuvre doit s'appuyer, aussi loin que l'artiste pousse l'utilisation de la science, il reste maître du choix ultime : celui du système, de son point de départ et de son aboutissement en fonction de l'échange qu'il veut établir avec le récepteur.

Cette radicalisation du mouvement trouve un champ d'application particulièrement propice dans le domaine du graphisme. Parmi les arts appliqués, le graphisme est la pratique qui consiste à trouver des réponses formelles à des problèmes de communication visuelle. Il transpose et présente des idées en images, ce qui nécessite la compréhension du mécanisme fonctionnel et significatif des formes. Le style international, influencé par les avant-gardes russes et hollandaises des années 10 et 20 puis par le Bauhaus et l'art concret, participe à l'élaboration d'un nouveau système de communication prenant la forme d'une « grammaire » visuelle. Par des recherches systématiques visant à dépouiller le graphisme de toute fonction ornementale et axant le travail du graphiste sur la maîtrise des signes génériques de la communication, le style international en vient rapidement à réaliser le désir d'objectivité des pionniers d'avant-guerre et à devenir le véritable paradigme d'une profession encore récente avant que n'arrivent la photocomposition et la révolution infographique. Par exemple, Max Bill et Richard Paul Lohse développent, en parallèle de leur pratique artistique, une activité dans le domaine de la publicité. Ils réalisent notamment des couvertures de revues, des maquettes de livres ainsi que des affiches. Leurs travaux graphiques font écho à leur pratique picturale. Plusieurs graphistes s'en inspireront tel Josef Müller-Brockmann dont

les affiches apparaissent comme des prolongements directs de l'art concret par leur caractère constructiviste, intellectuel et fonctionnel.

Dans un second chapitre, le processus de développement de l'œuvre de l'art concret sera examiné suivant deux pôles : les mathématiques et la théorie de la gestalt. Les œuvres de l'art concret présentent un espace topologique créé par l'association de formes géométriques selon des lois mathématiques. Pour comprendre plus aisément quel a été l'impact des mathématiques dans la réflexion des artistes concrets, il faudra considérer les déplacements qu'elles ont pu provoquer au-delà de la méthode : les mathématiques n'ont pas seulement permis d'élaborer une méthode, elles se sont élaborées petit à petit comme un outil conceptuel, un moyen de penser, voire un instrument théorique à partir duquel ont pu se réfléchir et s'expérimenter des moyens d'introduire un nouveau type d'expérience perceptuelle. Ce faisant, le mouvement a refusé la prise en compte de l'œuvre peinte comme si elle était une réalité en elle-même, indépendamment de la nécessité qu'il y a, pour qu'elle prenne un sens, d'être perçue par quelconque récepteur. La démarche proposée tenait d'ailleurs compte de la réception en utilisant les mécanismes propres à la théorie de la gestalt dans le processus même de réalisation. Selon cette théorie, qui s'inscrit au fondement de la psychologie de la perception, la valeur sensorielle de chaque élément est définie par sa fonction dans l'ensemble et varie avec elle. D'une part, les artistes emploient une pensée mathématique à travers laquelle se révèle la dimension conceptuelle de la structure. D'autre part, ils tiennent compte de sa dimension perceptuelle en envisageant également le tableau comme un champ créatif, une « gestalt ». Cette apparente contradiction entre réel objectif et perception les conduit à la mise en œuvre d'un procédé visant l'objectivité de la pratique artistique. Dans l'élaboration de l'œuvre, ils jouent entre ces deux pôles et ce, dans le même dessein de lier l'art avec la vie.

Dans un second lieu, on tentera une définition de l'œuvre de l'art concret à partir de ses caractéristiques physiques. L'œuvre de l'art concret comprend certaines particularités ontologiques qu'il conviendra de définir. Bien qu'elle ait été entièrement conceptualisée avant son exécution, le travail personnel de l'artiste continue d'y transparaître ; l'œuvre revêt ainsi un caractère unique, la reproduction ne permettant pas de vider l'objet du poids que lui confère son statut d'original ; on le souhaite permanent, ce qui encouragera sa conservation. D'un autre côté, la réception de l'objet, comme sa création, appartient à l'ordre de l'individuel puisque son unicité ne permet pas une réception collective simultanée à grande échelle. Dans ce contexte, l'œuvre d'art ne peut vraisemblablement avoir d'autre fonction que celle de se présenter au regard du récepteur.

Par ailleurs, un troisième chapitre abordera le processus de développement du travail graphique de style international et sera abordé à partir du changement introduit par l'impératif de la fonctionnalité. Sa composition est essentiellement définie à partir des mêmes procédés qui servent à construire l'œuvre de l'art concret mais deux éléments y sont ajoutés pour servir la fonctionnalité de l'objet : le mot et la photographie, laquelle réintroduit la figuration. Le sens du travail ne vient plus seulement de son processus de fabrication. Le mot, associé à l'image photographique, y introduit une dimension « verbalisante » à laquelle la structure du travail doit nécessairement correspondre. Cette prégnance du mot est engendrée par le fait que le langage verbal est moins polysémique que le langage visuel. Fondé sur l'arbitraire, il fabrique des énoncés avec des signes purement conventionnels. Il sélectionne ainsi dans le réservoir lexical les seuls éléments qu'il juge pertinents pour son propos. En somme, le langage verbal est moins ouvert, pratiquement univoque pour qui maîtrise le code. Il faut donc que la structure syntaxique globale de l'œuvre comprenant l'image photographique soit adaptée à l'effet de sens produit par le mot. L'image et le mot, réduits à l'essentiel, doivent transmettre un seul message, assez clair pour être retenu par ses destinataires.

Dans un second lieu, on tentera une définition du travail graphique à partir de ses caractéristiques physiques. Ainsi que nous l'avons mentionné, le travail graphique de style international comprend certaines particularités ontologiques. Il est défini par sa reproductibilité, reproductibilité et nouveau mode d'accès à l'art dont on a pu espérer une libération politique et esthétique, par et dans la capacité de réception collective. Au vis-à-vis de la contemplation solitaire, il faut préférer la jouissance collective du reproductible. Le plaisir esthétique y est présent mais il suppose une autre conception de la production et de la réception de l'œuvre : une conception collective qui se déploie dans la fonctionnalité. Cette préséance du fonctionnel ne s'explique pas par la seule utilité, le fonctionnel est aussi le mode de visibilité du social, il est enfin un critère capable d'unir la collectivité par-delà les subjectivités des goûts. Il permet donc de reconnaître ce qui peut être reçu et apprécié collectivement. Aussi, la condamnation de l'ornement propre au style international est refus de distinctions singulières, refus parallèle à celui de la propriété privée. L'art ne doit donc pas singulariser son détenteur, ni prétendre à l'originalité : valorisant une beauté fonctionnelle, il va du collectif au collectif.

Dans un quatrième chapitre, l'approche sémiologique envisagera de comprendre les réactions perceptuelles provoquées par les agencements de variables visuelles. La méthode utilisée constituera un assemblage d'éléments analytiques adaptés aux œuvres selon les caractéristiques qui leurs sont particulières. La dernière partie du chapitre présentera une analyse des effets signifiants de la structuration des signes que présentent 3 œuvres de l'art concret et 6 travaux graphiques qui agiront comme des exemples représentatifs des mouvements. Dans le but d'éviter un essaimage qui, sans jamais épuiser la matière de référence, eût tôt fait de conduire à la confusion, nous avons préféré emprunter les travaux graphiques au seul genre de l'affiche, particulièrement éclairant pour notre propos. Il s'agit de l'entité la plus élémentaire des arts graphiques : sur cette feuille, les techniques de reproduction disponibles et la créativité du graphiste participent à la réalisation et à l'intégration des éléments

essentiels des arts graphiques : l'alphabet et l'image. Sa fonction est de présenter et de promouvoir.

Au terme de ces analyses, nous tirerons des conclusions relatives aux distinctions et rapprochements que nous aurons effectués à partir des deux chapitres précédents. Nous confronterons donc les œuvres de l'art concret aux travaux graphiques de style international en s'attardant à leurs caractéristiques physiques, leurs processus de développement ainsi qu'aux effets produits par leur forme d'exploitation spécifique du langage visuel qui aura été mis à jour par l'analyse sémiologique. Au-delà de la comparaison qui aura permis de cerner le déplacement d'un type d'objet vers l'autre, il conviendra d'effectuer un élargissement de la problématique en considérant le potentiel déplacement de l'art vers la vie faisant partie du projet annoncé par les artistes de l'art concret.



## CHAPITRE I

### HÉRITAGE ARTISTIQUE ET ENVIRONNEMENT CONCEPTUEL

D'entrée de jeu, réitérons que l'interpénétration de l'art et du graphisme dans la période suivant la Seconde Guerre Mondiale en Suisse n'est en rien un commencement absolu. Si à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle nous nous trouvons toujours en présence de l'ordre dualiste *Art versus artisanat (ou art appliqué)* corrélatif de la constitution du système des Beaux-arts au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, un certain nombre de courants viennent marquer, aux alentours des années 20, l'éclatement de ces domaines antinomiques, et ce, sous l'effet de la conscience esthétique d'une mutation socio-économique irréversible et essentielle ; ils pressentent les impératifs du développement d'une société nouvelle. Dans leur volonté de participer aux nombreux changements qui sont en train de s'opérer, ces mouvements refusent de laisser l'œuvre d'art se prêter à un processus d'autonomisation progressive et critiquent âprement la hiérarchie des pratiques artistiques en vigueur. Sylvie Goupil<sup>3</sup> distingue deux voies empruntées par les avant-gardes artistiques pour chercher à faire de l'art un agent actif au sein de la société, pour éviter son repli dans un solipsisme stérile : « la voie positiviste » et « l'axe de la critique radicale ». Si dans cette dernière avenue s'engagent Dada, le surréalisme et, dans une moindre mesure, le futurisme pour lesquels « l'entreprise artistique doit tenter de rendre compte directement de la vie » engendrant une « vitalisation de l'art », l'héritage de l'art concret est à chercher dans la première voie où « la perspective fonctionnaliste prend le pas sur la critique » et propose une « esthétisation de la vie » dans la quête d'un style pour la modernité. Ce style devait être caractérisé dans tous les arts par l'établissement d'un système fondé sur la norme de la forme géométrique.

---

<sup>3</sup> « Avant-gardes et dérives de la modernité : quelques pistes de réflexion », *Possibles*, volume 20, n°1 (hiver 1996), pp. 26-36.

Jusqu'au renversement ultime que marque la révolution post-moderne, les mouvements ayant développé dans ce sens une idéologie rationaliste s'articulent les uns aux autres suivant une logique serrée : constructivisme en Russie, *De Stijl* en Hollande, Bauhaus en Allemagne, art concret en Suisse (pour ne mentionner que ceux dont il sera ici question). De nombreux artistes de ces mouvements travaillèrent dans plusieurs secteurs en tant qu'artistes, graphistes, designers industriels, architectes. Il est donc impossible de détacher les œuvres d'art « pur » de l'ensemble de leur activité, car leurs pratiques s'éloignent de la notion de Beaux-arts au profit de celle concevant l'art comme un prolongement de la connaissance visuelle, indissociable de la vie courante. En contrôlant esthétiquement les produits industriels parmi lesquels figure l'imprimé permettant à bon nombre d'individus de communiquer entre eux, ils visent à résoudre harmonieusement l'avenir de la civilisation.

Ce chapitre a une visée historique : il envisage l'émergence du graphisme et de ses prises en main par les artistes de la filiation constructiviste dans le sillage d'un intérêt plus large pour les arts appliqués et retrace ainsi les étapes de légitimation de la discipline dans les modes de pensée artistiques d'entre-deux-guerres. Ainsi sera déterminé l'héritage artistique de l'art concret et, par ricochet, celui du graphisme de style international. Il n'est pas question d'englober tous les tenants d'une esthétique « constructive » en les incorporant sous la bannière commode et réductrice d'une étiquette. Il s'agit plutôt de définir les grandes tendances dans lesquelles s'inscrivent, à des degrés divers, leur pratique artistique, qu'elle soit picturale ou graphique.

## 1.1 Héritage artistique

### 1.1.1 Le constructivisme russe : l'implantation du paradigme de l'artiste-technicien

Grâce à l'influence de principes esthétiques et d'un traitement de la matière développés par Tatline dans ses *contre-reliefs* et son *Monument pour la III<sup>e</sup> Internationale* et alimenté idéologiquement par la révolution bolchevique de 1917 (refus de la tradition bourgeoise, de l'imitation), le constructivisme cherche, dès le départ, le débordement

de l'art dans le monde à partir d'une articulation entre les formes nouvelles de l'espace de l'œuvre et une conscience aiguë de son inscription dans la vie [politique]. Si, d'une part, les artistes écartent de l'œuvre toute structure représentative, puis toute forme d'expressionnisme, ne laissant de place à l'affirmation du sens qu'au sein de la forme pure, ils vont d'autre part juger nécessaire de trouver à cette forme une finalité, chercher sa transposition dans un art utilitaire ; l'art pour l'art ne peut rien pour la société. Ainsi, ils empruntent et développent certaines innovations formelles de Malevitch en se positionnant résolument contre l'esprit même du suprématisme dans son essence afin de ramener l'art dans la réalité.

C'est au sein de l'Institut de culture artistique (*Inkhouk*), fondé afin d'élaborer une approche théorique de l'art sous le régime communiste, que s'affirme le virage constructiviste. Ses débuts sont marqués d'un fait saillant de l'histoire de l'art russe : Vassili Kandinsky (c'est à lui que l'on a confié la direction de l'Institut) voit son programme radicalement rejeté en conséquence de quoi il repart en Allemagne pour enseigner au Bauhaus ; on le juge empreint d'une trop grande subjectivité. Le projet en germe d'un art techniciste évacuant toute implication intuitive ou émotive eut raison de sa vision expressionniste de l'art. De fait, Alexandre Rodtchenko lui succède et la nouvelle idéologie qui apparaît sous sa gouverne somme les artistes d'abandonner les médiums traditionnels pour mettre leurs compétences artistiques à l'emploi de la production d'objets utiles à la nouvelle communauté socialiste. Cependant, le radicalisme de cette position – elle ne doit entraîner ni plus ni moins que la mort de l'art – rencontre certaines résistances et même si certains artistes, à l'instar de Tatline, souhaitent que le constructivisme renonce complètement à la peinture et à la sculpture pour se consacrer à l'objet industriel, le mouvement s'exprime dans un premier temps sous la forme d'un « art de laboratoire ». Autrement dit, les artistes continuent à utiliser huiles et toiles traditionnelles, restent fidèles à un art constructif non représentatif qui comporte toutefois une prise de distance avec la peinture de chevalet, mais qui garde une valeur et une finalité autonomes. Aussi, les œuvres qui résultent de cette approche

sont orientées vers la vie, témoignent d'une attitude rationalisante et analytique inédite, radicale, qui procède d'une structuration achevée de l'espace se suffisant à elle-même. Mais ce qui les légitime surtout, c'est l'assurance qu'ont les artistes, cautionnée par la forme des œuvres, que ce qui est inscrit dans l'espace des tableaux peut se produire au-delà et indépendamment de ceux-ci. En effet, on y voit s'y dessiner, en plus de la description d'une spécificité formelle, les contours d'une esthétique qui ne va pas tarder à dépasser le dispositif de la toile pour désigner toute pratique artisanale ou industrielle impliquant de près ou de loin les artistes du mouvement. Les formes existent au sein des œuvres, mais leur mise en fonction aura lieu ailleurs. Lioubov Popova déclare, en parlant de ses expériences en constructivisme pictural intitulées *Espace-Volume*, *Couleur-surface*, *Construction d'espace clos*, *Espace-clos* : « Toutes ces constructions sont picturales et doivent être considérées comme une série d'expériences préparatoires à des constructions matérialisées ».<sup>4</sup> Dans le même ordre d'idée, Rodtchenko écrit en 1922 un essai au titre évocateur : *Le passage du laboratoire, à travers l'art de la peinture et des formes constructives, vers l'initiative industrielle*. Il y affirme, au sujet de ses œuvres récentes :

Ce sont les dernières constructions spatiales que j'ai élaborées de façon expérimentale. Elles démontrent universellement qu'à partir de formes semblables, on peut construire de tout, avec des systèmes, des modes et des mesures différents.

Avec ces œuvres en tant que constructions réelles, j'ai dit [...] au futur constructeur de l'industrie : "Rien n'est dû au hasard, tout est calculé" [...].

Le principe universel est : simplifier<sup>5</sup>.

On a classé, dans cette phase dite de transition, les œuvres présentées en 1921 par l'*Obmokhou*, celles de l'exposition-programme 5 x 5 = 25 à l'automne 1921 et celles de l'exposition *Les Constructivistes* (c'est la première fois que le mot apparaît publiquement) des frères Vladimir et Guéorgui Stenberg et de Médounetsky en 1922<sup>6</sup>. Si nous manifestons tant d'insistance sur les œuvres de cette période, c'est parce que

---

<sup>4</sup> Cité dans Jean-Claude Marcadé, « Le constructivisme », *L'Avant-garde russe 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1995, p. 251.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 274.

c'est chez elles que l'on reconnaît le plus aisément la parenté du constructivisme avec l'art concret, ce dernier s'étant toujours exprimé sous la forme d'un « art de laboratoire » faisant du tableau libre le lieu par excellence de l'expérience du langage visuel composé de formes pures, dépouillées, en mesure d'être transposées au sein de médiums s'inscrivant dans le cadre des activités quotidiennes.

Dans la période suivante, le pont entre l'art et l'industrie étant désormais constitué, les œuvres constructivistes prennent surtout la forme de produits industriels : décors scéniques, bâtiments, objets, tissus. Bien que le débat entamé au sein de l'*Inkhok* en 1921 autour des notions de composition et de construction ait fait passer l'objet tridimensionnel au premier plan de leurs préoccupations<sup>7</sup>, les réflexions des constructivistes ont trouvé leur assomption dans le domaine du graphisme ; l'imprimerie fait partie des technologies de reproduction industrielle en expansion qu'ils souhaitent exploiter en tant que travailleurs dans l'établissement du communisme afin de préparer le terrain à la production culturelle de masse. Ainsi, l'affiche prolétarienne se substituera à la peinture traditionnelle et se fera tableau de rue, partageant le quotidien de la multitude au même titre que les toutes les formes de publications qui peuvent être affectées d'une esthétique progressiste.

Cette esthétique manifeste les prémisses d'une rigueur rationaliste de la composition que l'on retrouve dans les travaux caractéristiques du style international allant apparaître trente ans plus tard : efficacité visuelle, usage inédit de la photographie, affirmation de la structure orthogonale, économie typographique et chromatique, prédilection pour le caractère sans-sérif (sans empattements), utilisation des espaces vierges comme des composantes de la mise en page, emploi de l'assemblage et du photomontage plutôt que de l'illustration, présence d'éléments géométriques et abstraits, etc. Toutefois, la présence cyrillique imprime au graphisme soviétique un

---

<sup>6</sup> Cf. Gérard Conio, *Le constructivisme russe*, Tome I, Lausanne, L'Âge d'homme, p. 15.

cachet particulier, non seulement parce que les lettres peuvent plus facilement être apparentées au premier coup d'œil à des formes abstraites – même pour qui connaît le code – mais surtout parce que la lettre majuscule se fait omniprésente. En outre, on sent que le style n'est pas parfaitement maîtrisé ; la typographie manque de finesse et les masses que constituent les aplats de couleurs semblent être réparties aléatoirement. Bien qu'Alexandre Rodtchenko se soit beaucoup démarqué dans le domaine, c'est à El Lissitzky que l'on doit les réalisations les plus efficaces ; les collages de Rodtchenko apparaissent rudimentaires lorsque comparés aux subtiles réalisations de Lissitzky qui, ayant évolué sous l'influence de Malevitch, exprime une sobriété distinctive. En est exemplaire son *Histoire suprématiste de deux carrés*, publiée en 1922 dont le récit n'est développé que par une association entre deux carrés (un noir et un rouge) évoluant dans un mince cadre linéaire, et une typographie dynamique disposée en marge. On ne peut imaginer plus de retenue expressive. Il est par ailleurs intéressant de signaler, au sujet de la contribution de Lissitzky au projet constructiviste, qu'il est le principal médiateur des années 20 entre l'Est et l'Ouest, qu'il a séjourné un bon moment en Allemagne en plus d'être entré en contact avec le mouvement *De Stijl* en 1923. Avec sans doute moins de résonances outre les frontières de la Russie, la plupart des constructivistes se sont employés à jeter les bases d'un graphisme rigoureux. Soulignons au passage l'affiche réalisée en 1929 par Vladimir et Guéorgui Stenberg pour le film *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov qui constitue un bel échantillon du style.

Par ailleurs, le graphisme constructiviste innove en utilisant la photographie qui n'apparaît réellement sur les affiches qu'au début des années 20, fait historique survenant près d'un siècle après son invention. La technophilie des artistes participe de cet engouement pour le médium qui profitera du regard nouveau qu'ils posent sur l'environnement urbain. C'est ici que Rodtchenko se démarque ; en 1924, il abandonne toutes ses activités pour se concentrer entièrement à l'expérimentation

---

<sup>7</sup> Cf. Maria Gough, « Composition et construction, Les fondements rhétoriques du constructivisme russe », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°1 (hiver 1966), pp.37-73.

photographique. Dans cette visée, il adopte une attitude novatrice : il montre des portraits en très gros plan, fait une utilisation extensive des plongées vertigineuses et des contre-plongées et crée de façon récurrente des diagonales et des obliques, procédés qui constituent les prémisses artistiques de la Nouvelle Vision allemande. Rodtchenko part de ce principe de base : « La révolution [...] consiste à photographier de façon à produire la force nécessaire non seulement pour concurrencer la peinture, mais pour indiquer à tous une nouvelle méthode pour découvrir le monde de la science, de la technique et de la vie quotidienne »<sup>8</sup>. Son apport se révélera déterminant pour le graphisme de style international.

Très rapidement, et de concession en concession, le constructiviste dut se démettre de toutes ses ambitions jusqu'à renier entièrement le projet initial et à accepter dans les années 30, la bureaucratisation stalinienne de la culture. Mais les nombreux voyages que les artistes auront effectués en Europe auront favorisé la propagation de leurs idées.

### 1.1.2 *De Stijl* : les assises d'une rigueur géométrique

Avec moins d'acharnement quant à la nécessité de trouver à l'art une fonction, les réflexions des constructivistes trouvent écho aux Pays-Bas. Dans le même élan caractéristique de la décennie, certains artistes hollandais se sentent inspirés par la perfection de la machine, la tendance de l'homme moderne à l'existence collective et l'anonymat des méthodes de travail. Les protagonistes du mouvement *De Stijl*, au nombre desquels il faut compter Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Vilmos Huszár, Bart van der Leek et Georges Vantongerloo – souhaitent réaliser un art pour tous, un art social qui seul leur semble à même d'opposer, aux fluctuations des individualistes, l'harmonie universelle qu'ils recherchent et dont témoigne une ressemblance frappante des résultats créateurs. De 1917 jusqu'à 1928, la revue hollandaise qui donna le nom au mouvement contribue principalement au développement de l'abstraction

---

<sup>8</sup> Jean-Claude Marcadé, *op. cit.*, p. 341.

géométrique du néo-plasticisme<sup>9</sup> de Piet Mondrian, participe à une réflexion sur l'intégration de la peinture à l'architecture et, dans le même temps, procède à l'apologie d'une esthétique expérimentale et industrielle. Son investissement dans le domaine du graphisme se fera circonspect, ce qui n'empêchera pas d'exercer sur la discipline un profond ascendant à travers la figure de Theo Van Doesburg. Ainsi faut-il souligner le travail graphique de ce dernier dont l'ouvrage le plus manifeste aura été sans conteste la production d'une typographie composée de formes strictement orthogonales ; elle constitue un élément central de la mise en page de la revue *De Stijl* qu'il a lui-même exécuté.

Aux pratiques constructivistes qui cherchent la dissolution de l'art dans la vie, *De Stijl* oppose dans un premier temps la présentation d'une peinture comme lieu d'une redéfinition possible de la société en développant un style pictural fondé sur le sacrifice de l'individualité ambitieuse. De la même manière que le travail du technicien est exempt de signature, celui du peintre doit se faire anonyme. En effet, le mouvement pose que la disparition de l'auteur dans et par son œuvre s'avère le principe moderne qui préside à l'avènement de l'œuvre, que la puissance de créer ne peut être accordée qu'à un être capable de ne pas être. La sensualité, la sentimentalité vont être rejetées pour affirmer l'idéal d'une forme porteuse d'une utopie sociale, dont la géométrie et les mathématiques seront les vecteurs de la réalisation concrète.

De fait, le renoncement de Piet Mondrian à la sensation et à l'écriture personnelle est implacable. En effet, c'est chez lui que se développe avec le plus de rigueur l'idée platonicienne d'une beauté géométrique idéale. Elle se manifeste dans ses peintures abstraites construites selon un rapport de verticalité et d'horizontalité formant des rectangles dont quelques uns sont remplis de couleurs primaires ou de gris, dans des choix systématiques donc, menant à l'utilisation exclusive, dogmatique, de la ligne droite

---

<sup>9</sup> Le texte introductif de la première parution de la revue *De Stijl* écrit par Théo Van Doesburg parle déjà de la mise en avant d'une « esthétique néo-plastique ». Mondrian publia dans la revue une trentaine d'articles jusqu'en 1924



construisant des formes orthogonales. Cependant, si le travail de l'auteur se présente d'abord comme le résultat d'une évacuation méthodique du réel portant les marques de l'industrie, c'est moins dans l'intention de résoudre un problème esthétique que dans la volonté de saisir ce qui vient constituer l'armature logique et articulée d'une conception du monde ; Mondrian veut créer un art dont l'ordre régi par l'homme s'oppose aux formes organiques de la nature. Tout cela semble lié de très près à l'art concret, cependant, au sein de son œuvre, la volonté d'engagement social côtoie la persistante dimension mystique d'une abstraction pratiquée comme une ascèse. Il n'est donc pas surprenant que l'un des thèmes importants du mouvement *De Stijl* concerne le mystère de l'abstraction, fenêtre ouverte sur l'infini d'une réalité supérieure, dimension qui marquera la rupture entre le mouvement et l'art concret dans la foulée des dissensions apparaissant à ce sujet progressivement entre Mondrian et Van Doesburg.

On a accusé Mondrian de proposer une vision trop étroite et inflexible se posant comme principal barrage à l'évolution du groupe. Cependant, on a largement profité de la percée du style néo-plastique pour ouvrir le mouvement aux contacts et influences extérieures dans le souci de le conserver en vie. C'est Theo Van Doesburg, reconnu pour ses talents d'organisateur et de propagandiste, qui permet cette ouverture. Comme Lissitzky et Moholy-Nagy, Van Doesburg est l'une des grandes figures catalysatrices des années 20, de celles qui tentèrent de créer une synthèse de l'art, de l'architecture et des arts appliqués.

En voyageant à travers l'Europe, Van Doesburg a partagé les idées géométriques de *De Stijl* et a trouvé dans le Bauhaus de Weimar un terrain fertile. À lui seul, il constitue la plus importante impulsion ayant servi à surmonter le Bauhaus « expressionniste » de Kandinsky. C'est en bonne partie à son influence que l'on peut attribuer le fait que Walter Gropius et les maîtres du Bauhaus de Weimar se détournèrent du pathos

---

(Cf. Arnaud Mansar, *Mondrian ou abstraction blanche*, Tournai (Belgique), La Renaissance du livre, 2000, p. 177-180).

juvénile mystico-spéculatif des premiers temps au profit d'une nouvelle objectivité et de revendications plus concrètes, plus modestes, mais aussi d'une plus grande efficacité. En 1920, Van Doesburg rencontre Gropius à Berlin et a accepté son invitation de visiter le Bauhaus. L'année suivante, il loue un studio à Weimar et donne des cours et des conférences aux étudiants. L'impact sur le graphisme du Bauhaus est instantané. L'influence de *De Stijl* est marquée dans toutes les publicités de l'exposition de 1923. Il faut donc conclure qu'à travers la rigueur de Mondrian et l'ouverture de Van Doesburg, énergique orateur et théoricien, sans négliger la contribution des autres membres du mouvement, *De Stijl* constitue visiblement une racine importante de l'art concret et apporta, moins directement, mais tout aussi pertinemment, une contribution au développement du graphisme de style international.

### 1.1.3 Le Bauhaus : le modèle pédagogique

C'est dans le même contexte que naît l'intention du Bauhaus d'instaurer une esthétique de l'efficacité appuyée par une fascination machiniste. L'Allemagne, forte de l'héritage du Werkbund<sup>10</sup> et positionnée entre, à l'Est, le constructivisme et, à l'Ouest, *De Stijl*, sut profiter de leurs influences dans l'objectif de redonner à l'art une fonction au sein de la société, d'abolir la limite entre les arts libres et les arts appliqués. Fondé à Weimar par l'architecte Walter Gropius, le Bauhaus affirme, au début de son évolution, le dessein d'un cadre pour la beauté objective dans une société déhiérarchisée où l'artiste ne serait plus contraint à la vie exclusive d'un marginal. Le manifeste soutenant la fondation de l'école annonce un nouvel âge d'or où la synthèse entre les arts serait moteur et modèle d'harmonie sociale. Ainsi, les artistes annoncent, comme ce fut le cas en Russie et en Hollande, la mort d'un art de salon et l'avènement d'un monde nouveau grâce à l'union de tous les travailleurs. Toutefois, si ce projet n'est pas original à l'époque, le manifeste se distingue des autres dans la mesure où il ne constitue pas uniquement l'ébauche de règles plus ou moins floues d'un art porteur d'une utopie sociale : il établit

les bases d'une pratique pédagogique et d'un programme d'enseignement. Ainsi, l'école deviendra le prototype des écoles d'arts appliqués aux Etats-Unis et en Europe parmi lesquelles figure la non moins réputée Ulm fondée par Max Bill, chef de file de l'art concret suisse.

Les premières années du Bauhaus sont le lieu d'un grand désordre et d'interminables polémiques opposant l'expression de soi et le désir d'objectivité qui aboutissent à une crise, à la cristallisation d'un clivage improductif. De 1919 à 1922, le Bauhaus est dominé par la personnalité de Johannes Itten, peintre et pédagogue, dont la méthode vise à libérer la créativité personnelle. Le conflit, qui a bien failli engendrer la disparition de l'école, est apparemment résolu après son départ provoqué par la visite de Van Doesburg dont les conceptions abstraites et anti-individualistes entrent en contradiction avec ses orientations. L'artiste hongrois Moholy-Nagy remplace Itten, il oriente l'enseignement vers des objectifs plus concrets. Peu à peu, les adeptes de l'intuition, de l'introspection permettant une expression authentique doivent faire face à l'émergence d'une tendance pragmatique et constructive où l'universalité et l'objectivité viennent supplanter la recherche de l'unique. Ce déplacement vers une esthétique de l'efficacité trouve exemple au sein du logo du Bauhaus qui consistait, depuis sa fondation, en un dessin à main levée d'une figure humaine supportant une pyramide et intégrant la calligraphie. En 1922, il est remplacé par un profil constitué uniquement de formes orthogonales (adapté d'un travail d'Oskar Schlemmer) et une typographie du même type. On y sent à quel point Van Doesburg vient marquer la production du Bauhaus.

Il faut bien remarquer cependant que, à l'inverse de *De Stijl* et, plus tard, de l'art concret, le style du Bauhaus est né d'une pratique et non d'une volonté formelle systématique. La rigidité du Bauhaus n'est pas issue d'une position stylistique mais d'une pratique et d'une réflexion collectives qui font naître des objets dont l'apparence

---

<sup>10</sup> On assiste à la fondation en Allemagne du Werkbund en 1917. Rompant avec l'art nouveau, cet atelier d'art décoratif met l'accent sur les lignes fonctionnelles, reproductibles en série. L'ornement n'avait plus qu'une fonction

s'accorde avec leur fonctionnement, leurs procédés de fabrication et leur relation avec l'environnement. À l'époque, il allait de soi que la recherche austère de la rationalité offrant la possibilité d'une adaptation au monde industriel conduite à un style rigide impliquant la forme géométrique simple venant contrecarrer l'ornement et le superflu décoratif ayant précédé.

Dans cette voie apparaît l'union des deux pôles production/consommation établissant que *la forme suit la fonction*, celle-ci étant définie par les besoins de l'homme dont la théorie du Bauhaus affirme, sous l'influence du communisme, qu'ils sont les mêmes pour tous et qu'ils doivent être comblés par des produits identiques et standardisés dans une société qui tend à s'internationaliser ; la forme doit être conçue pour une acceptation universelle. C'est dans cette perspective que la discipline du graphisme est redéfinie. Les règles et le sans-sérif sont typiques, ils font partie d'une réforme radicale examinant les éléments du graphisme et le rôle de chacun dans la transmission de l'information. Cet examen commence par une solide analyse de la typographie. En 1925, Herbert Bayer définit l'attitude de l'école en restreignant le style à la basse casse, plus facile à lire, plus facile à apprendre, plus économique (un son équivaut à un signe). Elle permettait également de répondre à une volonté progressiste de déhiérarchisation. Au nombre des graphistes important du Bauhaus il faut compter Jan Tschischold, Kurt Schwitters et Laszlo Moholy-Nagy dont le travail photographique est également d'une grande importance pour le développement du style international. Paradoxalement, il ne sera jamais question, au Bauhaus, de redéfinition du champ du graphisme, car l'objectif premier de l'école était de réconcilier l'art et l'artisanat, l'invention et le savoir-faire, soit une collaboration art/industrie. C'est la pluridisciplinarité qui est recherchée, la synthèse des arts. Ainsi, on poursuivait l'utopique synthèse entre l'art et la technique, entre le beau et l'utile par le développement de l'idéologie fonctionnaliste.

#### I.1.4 Vers l'art concret

Après avoir rompu avec le dogme de l'orthogonalité stricte du mouvement *De Stijl* en introduisant notamment des angles aigus, plus en accord, selon lui, avec le dynamisme de la vie moderne, Van Doesburg vient distinguer deux courants au sein de la peinture non-figurative : la peinture « abstraite » qui part de la réalité pour en donner une interprétation, dans certains cas méconnaissable, et l'art concret (il fut le premier à utiliser l'expression) qui tente d'agencer les éléments propres à l'art pictural<sup>11</sup>. Il formule ainsi une nouvelle tendance de l'abstraction revendiquant l'objectivité et l'autonomie de son langage plastique en dehors de toute référence à la réalité du monde extérieur.

Il publie, peu de temps avant sa mort, la revue *Art concret* dont le frontispice présente, sur le mode du manifeste, la densité du réseau de contraintes auxquelles les artistes doivent assujettir leurs œuvres pour développer leur approche systématique de la peinture qui refuse de laisser la forme s'exposer au hasard. L'œuvre *Composition arithmétique* accompagne sa proposition. Il s'agit d'une huile sur toile abstraite géométrique dont la composition est régie par des rapports logiques et des structures deductives. On n'y trouve aucune concession à l'arrangement arbitraire ou au goût.

Dans le cadre carré et blanc de l'étude, un carré noir, égal à son quart est disposé le long d'une diagonale dans sa partie inférieure droite. Dans le quart supérieur gauche et à partir du centre du tableau, la même construction géométrique est répétée de manière homothétique à trois reprises. La facture est lisse, aussi neutre que possible<sup>12</sup>.

Cette œuvre et le manifeste sur lequel elle s'appuie serviront de base pour le développement de l'art concret en Suisse.

<sup>11</sup> Cf. Xavier Douroux, « De Stijl, Le syndrome concret », Serge Lemoine, Xavier Douroux, Frank Gautherot, *Art concret suisse, Mémoire et progrès*, Catalogue d'exposition, Dijon, Le coin du miroir, 1982, p. 73.

<sup>12</sup> Marc Ducourant, « Art, sciences et mathématiques : de la Section d'or à l'art concret », Serge Lemoine, *Art concret, op. cit.*, p. 50.

## 1.2 Environnement conceptuel

### 1.2.1 Art concret suisse : le retour à l'ordre

Nous avons tenté de jeter quelques points de repères sur l'évolution de la pensée esthétique qui a précédé l'avènement de l'art concret, par rapport à laquelle il s'est défini et avec laquelle il possède de nombreux liens. Toutefois, si l'héritage du mouvement provient de la période d'entre-deux-guerres, le contexte suivant la Seconde Guerre Mondiale est venu favoriser sa résurgence en Suisse.

Les années trente sont bouleversées par l'instabilité gouvernementale et financière, les conflits sociaux, les rivalités politiques et, un peu partout, la montée des nationalismes et des craintes qu'ils engendrent réintroduisent dans l'art des préoccupations d'ordre « réaliste ». Cette situation politique troublée privilégie la Suisse, pays neutre et qui, dans sa partie alémanique, bénéficie de structures proches de celles de l'Allemagne. Le réseau des musées, les écoles d'arts appliqués et l'habitude de se regrouper en associations y favorisent l'émergence de foyers de création où se manifestent de nouvelles générations auxquelles se joignent de nombreux artistes contraints de se réfugier dans ce pays.

À la fin de la Seconde Guerre Mondiale, une certaine forme de retour à l'ordre s'exprime à travers l'essor fulgurant de l'art abstrait dont l'hégémonie renvoie aux oubliettes toutes les autres formes d'art. Tout se passe comme s'il s'agissait, une fois la paix revenue, de conduire à sa pleine maturité une recherche plastique qui n'avait été qu'ébauchée. Bien que l'expressionnisme prenne, dans cette lancée, le haut du pavé, l'art concret, parmi d'autres mouvements, perpétue la référence à des formes géométriques froides, épurées, poussant à la contemplation optique, à la non participation gestuelle et tactile, continuant à explorer un champ perceptif abandonné par les techniques de reproduction photographiques et cinématographiques. On y voit une prédilection pour les configurations planes qui détruisent l'illusion et révèlent la vérité.

Dans sa tentative de prolonger cet héritage critique des pratiques de l'art pour l'art, l'art concret a pleinement reconnu l'impact de l'art appliqué et de l'industrie sur le contexte de vie. Si le travail des pionniers (russes, hollandais, allemands) est venu formuler les règles de base du graphisme, à leur idéalisme se substitue un pragmatisme nécessaire pour le développement du graphisme à l'échelle internationale. Le style suisse se développe et prend de l'ampleur au point où l'on ne tardera pas à le nommer style international. Dès lors, l'art concret peut être considéré comme un laboratoire autorisant une exploration critique en continu des principes ayant mené la production graphique à l'ère de l'internationalisation. Les principaux acteurs du mouvement avaient pressenti que la société occidentale se dirigeait vers l'universalisme compris en tant que communauté sociale et technique, phénomène de masse et circulation universelle d'informations.

## CHAPITRE 2

### L'ART CONCRET SUISSE

L'objet du présent chapitre est de définir sommairement les caractéristiques du processus d'élaboration du langage plastique de la peinture concrète, puis de l'objet agissant comme son support. Il est difficile de tenter une approche globale sans occulter toute la part spécifique de chacune des œuvres qu'un regard attentif permettrait de révéler. L'exposé ne se veut donc pas exhaustif, il insiste sur des propriétés particulièrement éclairantes dans la perspective d'une confrontation entre art concret suisse et graphisme de style international.

#### 2.1 Processus d'élaboration du langage plastique

Admettons d'emblée, que pour arriver à nos fins, nous présupposons un principe de cohérence visuelle entre les différentes productions du mouvement. Nous admettons donc que les œuvres de l'art concret appartiennent, il va de soi, à un même style et, par conséquent, qu'elles sont définies par une « spécificité commune », c'est-à-dire que « leur contenu réel, différent pour chaque œuvre, peut être informé par une même structure ou un même ensemble de structures »<sup>13</sup>. Dans un premier temps, notre travail d'analyse cherchera à saisir les opérations intellectuelles sous-jacentes à la formation des œuvres de l'art concret. Cette étape de notre étude, si l'on considère l'importance du rôle accordé au processus par les artistes du mouvement, apparaît primordiale.

Clarifions cette idée en examinant le programme proposé par l'art concret. Revendiquant son autonomie en s'opposant à une conception de l'art abstrait qui conserve une trace – si ténue soit-elle – d'un rapport passé à l'espace référentiel,

---

<sup>13</sup> Jean-Jacques Daetwyler, *Sciences et arts, Une contribution à l'étude des structures et des sources des arts et des sciences*, La Baconnière, Neuchâtel, 1972, p. 15.



l'espace géométrisé de l'art concret constitue l'une des issues de la crise de la représentation provoquée par l'avènement de nouvelles connaissances scientifiques et technologiques dont résulte une organisation systématique de l'espace pictural. De fait, l'élément décisif de ce nouvel espace est l'exploration d'une structure qui ne pourrait plus se justifier par un recours aux schémas perceptifs du monde naturel : les règles normatives l'emportent désormais sur l'intuition et la sensibilité, le système devient un impératif. Ainsi, les rapports syntaxiques, détachés des formes de la représentation, gagnent considérablement en importance : la construction interne de l'œuvre à laquelle s'intègrent les formes présente le plus grand intérêt. Voilà pourquoi l'on doit se préoccuper de la genèse des moyens plastiques et non d'un sujet.

Dans la démarche conduisant à cet art non-figuratif entièrement conçu avant son exécution, chacun des éléments plastiques – lignes, formes, souvent même couleurs – est choisi et justifié en fonction de lois mathématiques, choix qui s'appuient, plus implicitement, sur la théorie de la *gestalt* issue du champ de la psychologie de la perception. Margit Staber<sup>14</sup> souligne ainsi à juste titre que « deux voies s'offrent à la peinture concrète en tant que peinture structurale » : dans un cas, « l'organisation structurale [mathématique] est intentionnellement rendue visible [...]». Les interrelations des éléments, le réseau de rapports esthétiques à l'intérieur de la texture générale deviennent l'objet même de l'œuvre ». La trame rythmique – comme ensemble de rapports proportionnels qui scandent les espaces, les mettent en relation les uns aux autres selon le dispositif de référence que constituent les mathématiques – est ici essentielle. Deuxièmement, « la construction structurale s'intègre à la représentation gestaltiste, c'est-à-dire qu'elle cesse d'être apparente ; elle est là certes, mais elle ne peut être décelée que par une approche indirecte. La gestalt en tant que telle présente un caractère d'évidence si incontestable, qu'indépendamment de ses éléments constitutifs, son efficacité est entière ».

---

<sup>14</sup> « Peinture abstraite, peinture structurale », *La structure dans les arts et dans les sciences*, La Connaissance, Bruxelles, 1976, pp. 172, 175.

Ainsi, l'art concret ne peut se comprendre pleinement si l'on ne se réfère pas à ses qualités structurales, qu'elles soient d'ordre mathématique ou gestaltien. « L'art concret est caractérisé par la seule structure : la structure de la construction dans l'idée, la structure du visuel dans la réalité, la réalité de la structure de l'idée, l'idée comme structure de la réalité »<sup>15</sup>. C'est sur ses deux modalités du processus de création — les mathématiques et la théorie de la *gestalt* — qu'il convient de s'interroger afin de rendre compte de la morphogenèse des œuvres de l'art concret.

### 2.1.1 Les mathématiques

Il est généralement admis que tout mouvement d'avant-garde implique une référence, qu'elle soit proche ou lointaine, à la science. On en a tiré des raisons qui sont venues consolider la rupture entre l'art et un système de représentation issu de la tradition ; elle est apparue comme une forme de rigueur de substitution, un cadre à la création sur lequel reposerait désormais sa crédibilité. En effet, après que l'objet d'art autonome ait pris la place de celui qui cherchait à représenter la réalité, le processus créateur devait nécessairement être soutenu par des principes ordonnateurs autonomes. En effet, si la constitution de l'œuvre d'art est fondée sur une logique précise, il lui devient possible de renoncer à représenter sans devenir vide ou absurde.

Prenant la suite des mouvements issus du constructivisme qui les ont précédés, les artistes de l'art concret choisissent, dans le large spectre des sciences, les mathématiques comme fondement majeur de leur travail pensant qu'elles sont la meilleure option pour rendre la structure significative en elle-même. Ils leur confèrent le rôle principal dans leur effort d'échapper à la subjectivité, prétendent ainsi mettre fin à l'arbitraire, la langue mathématique échappant aux métaphores et possédant une grande capacité à entretenir son propre sens. « Le 2 et 3 font 5 disait Descartes, est

---

<sup>15</sup> Max Bill, cité par Marget Staber, *op. cit.*, p. 172.

universel, il échappe aux contingences du moi »<sup>16</sup>. Dans cette logique, les mathématiques permettent, d'une part, l'accessibilité à tous et, d'autre part, d'établir fermement la dissolution du sujet dans le schème procédural, deux principes importants de l'éthique de la création procédant de l'idéologie fonctionnaliste soutenue par les artistes du mouvement. Poussant la logique à l'extrême, l'art concret est venu se placer entièrement à l'intérieur d'une infrastructure mathématique qui, généralement, servait seulement de soutien à l'art. Ce mode d'intervention induit une perturbation des paramètres traditionnels de la peinture. C'est ici que se constitue la principale innovation du mouvement : les mathématiques se sont élaborées petit à petit comme un outil conceptuel, un instrument théorique, un moyen de penser l'œuvre d'art. Les œuvres sont animées ontologiquement, et non subsidiairement par un usage plus ou moins arbitraire, par les mathématiques. Conséquemment, les pratiques de l'art concret deviennent emblématiques de l'imbrication du sujet et de la forme.

De fait, presque tous les tableaux sont, sinon le développement d'une formule, du moins le fruit d'un agencement calculé, l'opération étant exprimée avec des moyens plastiques restreints, avec le moins de matière possible. La structure dicte objectivement la disposition des éléments entre eux conformément à ses propres lois qui sont, selon Bill, « la série, le rythme, la progression, la polarité, la régularité, la logique interne du déroulement et de la construction ».<sup>17</sup> Suivant ces limitations, l'œuvre se dérobe à la géométrie euclidienne et vient configurer un espace topologique, neutralisant du même coup toute possibilité de présenter une profondeur référentielle.

Ces restrictions soulignent l'importance accordée au concept de l'œuvre qui vient s'inscrire comme son assise fondamentale. Avec l'art concret, l'œuvre n'est plus uniquement forme mais pensée [mathématique] devenue forme. « Ce ne sont pas

---

<sup>16</sup> Passeron, René, « Pour une dialectique poétique de la démesure », Maurice Loi, *Mathématiques et Art*, Hermann, Paris, p. 25.

seulement des formes de beauté, mais pensée, idée, connaissance converties en formes ; c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de substances existant en surface, mais de l'idée première de la structure du monde »<sup>18</sup>. Ici, les propos de Max Bill sous-tendent d'une part que la conception du monde de l'art concret implique que l'art, au même titre que les mathématiques, constitue une méthode générale de la connaissance de l'univers, qu'ils considèrent, à l'instar de Galilée et de Descartes, comme d'essence géométrique, un type de pensée et de logique qui est plutôt discrédité actuellement comme manière de découvrir à quoi ressemble le monde. D'autre part, ils évoquent l'écart infime entre idée et objet, la série d'objets mentaux devenant objets concrets suivant un schème structural prédéterminé.

Si l'œuvre est l'idée, l'œuvre est définie comme processus et non comme objet. Nous le savons, sous le dispositif tutélaire des mathématiques, tous les paramètres de l'œuvre sont déterminés avant l'étape de réalisation. Celle-ci est résolument subordonnée à l'étape de conception, l'activité de l'esprit prenant le pas sur l'activité de la main. Il y a là un évident rapport à l'industrie ; l'art concret, en faisant de la conception et de la réalisation des étapes dissociées, industrialise son langage plastique. C'est-à-dire que si l'œuvre de l'art concret est loin d'être entrée dans un processus de production industrielle de masse – la réalisation, nous le verrons plus loin – demeure une opération de l'artiste –, l'acte de composition de l'œuvre est appréhendé selon les mêmes modalités que l'étape de conceptualisation de l'objet mécanique. C'est ici qu'un retournement essentiel s'opère, figuré par la distinction qu'Yves Deforge fait entre deux processus, l'un menant à l'œuvre, l'autre, au produit<sup>19</sup>. Nous reprenons ici le tableau qui propose de synthétiser son raisonnement.

---

<sup>17</sup> Max Bill, cité par Marget Staber, *op. cit.*, p.172.

<sup>18</sup> Max Bill, « La pensée mathématique dans l'art de notre temps », Serge Lemoine, Xavier Douroux, Frank Gautherot, *Art concret suisse, Mémoire et progrès*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>19</sup> Yves Deforge, *L'œuvre et le produit*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, pp. 33-34.

**Tableau I**  
Synthèse de la distinction des processus  
menant à l'œuvre et au produit (Yves Deforge)

Problème posé dans un réseau de contraintes	
DENSE	LÂCHE
solutions déduites des données et contraintes CONCEPTION application de processus formalisés MODÈLE DE RÉFÉRENCE <p align="center">▲ ▼</p> PROTOTYPE <p align="center">▼</p> PRODUCTION application de processus formalisés <p align="center">▼</p> PRODUIT	recherche de solutions CRÉATION choix d'une solution originale <p align="center">▼</p> dessain-guide, idée directrice, projet, croquis... <p align="center">▼</p> RÉALISATION mise en œuvre de processus originaux <p align="center">▼</p> ŒUVRE
▶	◀
Objet de consommation	
Consommation variable d'utilité et de signe	

Manifestement, si l'on en juge par le processus qui mène à sa réalisation, l'œuvre de l'art concret incamerait davantage un produit mécanique ayant une fin esthétique qu'une œuvre d'art comme telle : elle fait face à un réseau de contraintes denses et son étape de conception, qui consiste à déduire des solutions des données et des contraintes que le mouvement se donne et qui, en ce sens, n'a plus rien à voir avec la création au sens entendu par Deforge, est réduite à l'« application de processus formalisés » que constituent les lois mathématiques. L'analogie peut aller plus loin : comme dans le cas du produit industriel, ses composantes sont standardisées et interchangeables, le principe de fonctionnement de sa structure est à la portée de compréhension du récepteur. Sur ce dernier point, il faut préciser que l'art concret cherche à donner à la peinture une morphologie fonctionnelle en ce sens qu'elle puisse être utilisée par l'intellect du spectateur au même titre qu'un objet usuel. Max Bill <sup>20</sup> avance : « L'art concret a pour but de créer des objets à usage intellectuel par analogie à la façon dont

<sup>20</sup> « Du sens des concepts dans le nouvel art », Serge Lemoine, Xavier Douroux, Frank Gautherot, *Art concret suisse, mémoire et progrès*, op. cit., p. 101.

l'homme crée des objets pour son usage matériel ». Ainsi, entre art concret et graphisme, la frontière s'avoue plus fragile qu'il n'y paraissait.

### 2.1.2 La théorie de la *gestalt*

Pour Pierre-Damien Huyghe, la dissociation des étapes de conception et de réalisation propre à l'art concret signe son impossibilité à faire partie du champ de l'art :

Dans la mesure où l'œuvre n'est pas l'accomplissement calculé ou réglé d'un projet, elle peut saisir le regard. L'hésitation de l'artiste à l'œuvre est ici essentielle. Sans elle, nous serions devant un objet fini. Or, un tel objet est classé d'avance (ses caractéristiques tendent à être définies au niveau du projet de production et non à se faire à l'expérience). L'hésitation qui affecte au contraire l'entreprise artistique n'entre pas dans cette logique de finition<sup>21</sup>.

Ici, considérant la façon dont au contraire Valéry pense la finition de l'objet esthétique, la position de Huyghe rencontre pour nous un écueil.

Selon Valéry, la perfection – l'achèvement – de l'objet esthétique n'est qu'apparence. Ce qui apparaît à l'observateur comme perfection formelle, ou adéquation de la forme au contenu, n'est pour l'artiste que l'une des solutions possibles en face d'un problème qui en comportait une infinité. C'est pourquoi l'observateur lui-même ne doit pas non plus recevoir la beauté simplement selon l'idéal platonicien de la vision purement contemplative, mais entrer dans le mouvement que l'œuvre déclenche en lui et prendre conscience de sa liberté en face de ce qui lui est donné<sup>22</sup>.

S'il est vrai que, dans l'art concret, le recours à la géométrie permet d'énoncer les lois abstraites et idéales de la mécanique picturale, dès l'instant où la formule a permis de structurer la logique du tableau, il est moins indispensable de la faire connaître que de lui permettre de mobiliser les facultés perceptives du spectateur. Le tableau est certes le produit d'un programme, un espace fini, il ne perd pas pour autant son intérêt en tant qu'œuvre d'art si l'on considère qu'il peut, tout autant qu'une œuvre conçue et réalisée dans le même temps, être l'objet d'une contemplation esthétique, le langage plastique se constituant en *gestalt* activant la perception du spectateur au moment de la

---

<sup>21</sup> Pierre-Damien Huyghe, *Du commun, Philosophie pour la peinture et le cinéma*, Circé, Paris, 2002, p. 59.

réception. Dès lors, l'espace apparaît infini. Il s'anime, se transforme constamment de manière virtuelle, la perception ne constituant en rien une attitude passive.

En effet, pour polariser notre attention, les exigences du langage plastique/mathématique rivalisent avec nos sens, notre perception. La théorie de la *gestalt* postule que la logique interne de l'œuvre peut être bousculée par sa logique apparente, sa structure perceptive. En effet, les partisans de cette théorie proposent l'idée d'une perception globale des objets, c'est-à-dire que les divers éléments sont perçus simultanément et s'organisent entre eux pour faire un tout. Ainsi, la valeur sensorielle de chaque élément est définie par sa fonction dans l'ensemble et varie avec elle. Par exemple, deux surfaces occupant la même superficie au sein d'une œuvre ne le paraissent pas forcément. Leur taille varie virtuellement en fonction des différences et des ressemblances qu'elles entretiennent entre elles et avec les autres composantes de l'œuvre. Les rapports entre les éléments d'un ensemble sont régis par les principes de proximité, de similitude, de clôture, de continuité, de bonne forme. Les chercheurs en ce domaine ont également accordé une grande importance à la distinction figure-fond. Certains éléments sont traités en figures alors que d'autres sont considérés comme faisant partie du fond. Selon notre concentration, nous pouvons considérer soit le premier plan ou le second.

Même si les artistes de l'art concret n'ont jamais énoncé ouvertement leur rapport avec la théorie de la *gestalt* issue des travaux de Köhler et Wertheimer, ils semblent bien conscients de l'existence, au sein de leur œuvre, d'une existence perceptuelle parallèle à l'existence conceptuelle, qu'ils prennent aussi en considération au moment de concevoir l'œuvre. En effet, le mouvement a refusé la prise en compte de l'œuvre peinte comme si elle était une réalité en elle-même, indépendamment de la nécessité qu'il y a, pour qu'elle prenne un sens, d'être perçue par un quelconque récepteur. Ils

---

<sup>22</sup> Hans Robert Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.140.

posent ainsi la question de l'art comme expérience du regard. Ici, le regardeur fait le tableau, selon l'adage déjà largement vérifié de Marcel Duchamp. Le projet d'inclure la présence d'un destinataire dans la conception même de la proposition artistique est donc de conditionner l'existence de l'œuvre à cette présence.

La définition de la réception que donne Claude Lévi-Strauss coïncide avec la façon dont les artistes de l'art concret abordent l'œuvre d'art :

Le problème artistique comporte toujours plusieurs solutions. Comme le choix d'une solution entraîne une modification du résultat auquel aurait conduit une autre solution, c'est donc le tableau général de ces permutations qui se trouve virtuellement donné, en même temps que la solution particulière au regard du spectateur, transformé de ce fait – sans même qu'il ne le sache – en agent [...] <sup>23</sup>.

Ainsi, le contemplateur peut entrer dans le cheminement de la pensée du créateur, percevoir les choix qui ont été faits, reconstituer les alternatives qui furent les siennes, comprendre pourquoi et avec quel avantage la réduction a été effectuée dans ce sens et en saisir les effets sur sa perception fluctuante.

## 2.2 Réalisation et caractéristiques physiques

Concevoir une œuvre d'art, à plus forte raison une œuvre de l'art concret qui fait office de vitrine pour une idée, c'est aussi se poser la question du médium. Commençons par un simple rappel : bien que l'art concret ait aussi investi la sculpture et la sérigraphie, c'est la peinture qui constitue, à l'intérieur du terrain balisé des beaux-arts, le champ d'action privilégié des artistes. Par conséquent, c'est sur les œuvres empruntant ce médium que nous nous penchons pour comprendre les interpénétrations entre art concret suisse et graphisme de style international.

Sans doute, l'un des faits les plus étonnants en ce qui concerne la peinture concrète, initialement conçue dans la perspective la plus pure ou la plus irréductible, est d'avoir



été fabriquée comme œuvre de la main. De fait, de prime abord, la création individuelle apparaît ici comme un problème : les artistes du mouvement mènent sur la question de l'œuvre une réflexion de fond dont on s'attendrait à ce qu'elle conduise à un abandon de la peinture ou, à tout le moins, à un changement du paradigme.

Nous l'avons vu, les œuvres de l'art concret essaient de rendre visibles les stratégies formelles qui sont à l'origine de leur composition. À l'élémentarisation du vocabulaire pictural moderne en points, lignes et plan, les artistes ajoutent un système d'agencement autonome et examinent les possibilités inexplorées du langage d'avant-garde. Aussi, nous avons déterminé que la conséquence immédiate de ce projet est la distinction du manuel et de l'intellectuel qui constitue la base de la démarche industrielle. L'art concret cherche à faire oublier l'étape de réalisation de l'œuvre, qui, si elle se rendait visible, nuirait à la lecture de même qu'à l'impact perceptuel du système. Ce sont néanmoins les modalités relatives à cette étape ainsi que les caractéristiques de l'objet qui en résulte qui permettent de ranger le produit du travail de l'art concret dans la catégorie des œuvres des beaux-arts, suivant son acception traditionnellement admise, et ce, en dépit de la mécanisation du geste. « C'est le fait, le mode du fait qui est décisif : le caractère d'œuvre se décide à la facture et, avec lui, la possibilité du jugement esthétique »<sup>24</sup>.

En optant pour la peinture dans sa forme classique – huile sur toile appliquée manuellement – l'artiste engendre un objet unique, durable, autonome, référent à un auteur, et abordable dans les conditions traditionnelles de la contemplation esthétique. En faisant le choix de traduire de cette façon l'idée qui régit le fonctionnement de l'œuvre, l'art concret met en exergue les propriétés ontologiques du médium qui entrent en contradiction avec la démarche.

---

<sup>23</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris. 1962, p. 34.

<sup>24</sup> Pierre-Damien Huyghe, *op. cit.*, p. 21.

Face à un tel problème, nous pouvons nous poser la question suivante : sur quelles raisons s'appuie le choix des artistes de créer individuellement une œuvre d'art classique si la facture du travail doit témoigner d'une démarche industrielle, d'une prétention à l'anonymat ? On pourrait facilement alléguer un ultime attachement à la tradition soutenu par la persistance de l'art concret à travailler avec le médium peinture. Or, si l'on pousse le raisonnement plus loin, il apparaît que ce recours à l'œuvre unique est motivé par le type de rapport que l'art concret cherche à établir avec son récepteur, relation qui doit comporter des conditions de contemplation rejaillissant sur sa forme même. Plus encore, l'art concret mise sur un échange fructueux avec l'art appliqué qui nécessite la présence de l'œuvre d'art classique comme modèle de référence.

### 2.2.1 Création individuelle et unicité

La prégnance du mécanique dans le langage plastique de l'œuvre de l'art concret détermine une prise de position de la part des artistes qui aurait pu laisser penser qu'on allait entrer dans une esthétique du reproductible et, plus spécifiquement, de l'allographique. Nelson Goodman<sup>25</sup> distingue un art autographique, qui peut être défini comme tel « si et seulement si même sa plus exacte reproduction, n'a pas [...] statut d'authenticité », d'un art allographique qui fonctionne par le biais d'une notation – sorte de descriptif dans lequel toutes les caractéristiques sont notées – qui permet la réitération d'exemplaires pour lesquels la contrefaçon n'a pas de sens. Le modèle de la figure anonyme de l'ingénieur ou du technicien, la séparation de la conception et de l'exécution, l'utilisation conjointe d'une grammaire de formes et de couleurs élémentaires, la volonté de précision d'un art à l'ère de la science et de l'industrie, l'idéal d'un art pour tous, chacune de ces idées sont soutenues par une posture conceptuelle qui était jusque là conduite par l'objectivité et qui supporte mal le médium traditionnel, autographique. Dans un texte issu de l'ouvrage *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Michel Weemans nous rappelle à juste titre la possibilité qu'a la peinture

de s'émanciper de son statut autographique qui se caractérise par le fait qu'un duplicata de l'original, même le plus fidèle, est toujours un faux.

Goodman postule l'impossibilité allographique de la peinture dont la tradition historique est strictement autographique. Dans son livre *Langages de l'art* où il répartit l'ensemble des pratiques artistiques selon les deux pratiques distinctes de l'autographique et de l'allographique, Goodman émet l'hypothèse d'une évolution des arts depuis un statut autographique vers un allographisme. « Il faut supposer qu'au départ tous les arts sont autographiques et qu'ils peuvent tous tendre vers l'allographisme. » C'est selon lui une affaire d'évolution à une exception près, celle de la peinture puisqu'il déclare impossible la mise au point d'une notation picturale, et donc impossible l'évolution allographique de la peinture. Dès lors, si Goodman maintient la peinture hors de toute émancipation allographique, c'est parce qu'il se réfère à une conception traditionnelle de la peinture, sans supposer la possibilité, par un changement de convention, d'œuvres picturales produites sur la base d'une notation<sup>25</sup>.

Si cette hypothèse a été vérifiée par nombre d'artistes de la période contemporaine, l'histoire de l'art moderne offre déjà quelques exemples de peintures allographiques. Soulignons les célèbres *Tableaux téléphonés* de Laszlo Moholy Nagy. En 1922, ce dernier, qui, nous l'avons vu, s'inscrit parmi les précurseurs de l'art concret, avait démontré, dans une tentative isolée, les potentialités allographiques de la peinture en faisant réaliser, selon ses indications, une série de cinq tableaux par une usine d'enseignes de Weimar. Il s'agit en réalité de cinq exemplaires d'une œuvre dont il avait communiqué les caractéristiques précises par téléphone<sup>27</sup>.

Dans la mesure où tous les paramètres des œuvres de l'art concret sont déterminés à l'avance, il suffirait de peu pour que ceux-ci soient envisagés comme une notation. Elles sont donc tendues vers un allographisme notationnel en ce sens qu'elles auraient pu

<sup>25</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 147.

<sup>26</sup> Michel Weemans, « Pratiques allographiques et reproduction : Sol Lewitt, Claude Rutault, Lawrence Weiner », Véronique Goudinoux et Michel Weemans, *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La lettre volée, 2001, p. 145.

<sup>27</sup> Cf. Marion Hohlfeldt, « Le multiple entre subversion et instauration, Quelques réflexions sur la spécificité d'un genre », Jean-Paul Ameline, *Denise René, l'intrépide*, Catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 2001, p. 149.

être réalisées en série par d'autres sans que la facture ne s'en trouve significativement modifiée. Chacun des exemplaires aurait ainsi pu être considéré comme une instance originale et authentique de l'œuvre.

Cependant, il ne résulte de la pratique de la peinture concrète que des toiles uniques qui ont toutes les propriétés d'œuvres d'art traditionnelles, autographiques. Si l'art concret évite de faire exécuter ses œuvres en industrie, c'est qu'il en mesure les effets. Cela témoigne manifestement d'un attachement à leur physicalité dans ce qu'elle a d'unique, d'authentique. Quand on pense à l'unicité de l'œuvre, par opposition à multiplicité, on pense naturellement au célèbre essai de Walter Benjamin *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée*<sup>28</sup>. On a largement théorisé la notion d'« aura » qu'il a développée pour caractériser la singularité ontologique de l'œuvre d'art au regard des autres artefacts, celle-ci constituant une sorte d'émanation de l'œuvre liée à son unicité dans un lieu et dans un temps donné, « ici et maintenant ». C'est cet aura qui confère à l'œuvre une sorte d'autorité incitant au respect.

Dans sa pratique de la peinture, l'art concret laisse transparaître qu'il ne cherche pas à ébranler cette autorité de l'œuvre unique. Au contraire, il l'impose comme modèle de référence permettant des résonances dans l'art appliqué, comme idéal vers lequel ce dernier doit tendre. Ainsi, on peut avancer que l'art concret constitue, après la Seconde Guerre Mondiale et surtout après les ready-made de Marcel Duchamp, une forme de résistance picturale ; en voyant en la peinture un matériau de prédilection, transparaît la volonté de l'art concret de préserver l'institution de l'art traditionnel. Cette lecture du phénomène porte à croire que le mouvement n'est manifestement pas tant attaché à déconstruire les clivages convenus entre art et art appliqué, il cherche plutôt à établir un dialogue durable entre les deux champs, et ce, dans un principe de

---

<sup>28</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée », *Écrits Français*, Gallimard, Paris, 1936, pp. 140-171.

déhiérarchisation. L'objet d'art conserve son unicité, la composition est assez riche pour faire oublier l'espace environnant.

### 2.2.2 Permanence

Également, l'œuvre unique, pourvue d'aura, semble s'élever au dessus du temps auquel elle peut survivre. Par quoi la relation entre la singularité et la tradition est-elle caractérisée ? Pour Benjamin, la singularité est une sorte de fondation qui rend possible la transmission aux générations futures. Dans son essai *Sur quelques motifs de Baudelaire*, Benjamin donne une définition paradoxale du beau dans sa relation à la nature :

Dans son existence *historique*, le beau est un appel à un rassemblement autour de ceux qui l'ont autrefois admiré. Être saisi par la beauté, c'est, comme le disaient les Romains de la mort, *ad plures ire*. [...]. L'admiration récolte ce que les générations antérieures ont admiré dans l'œuvre<sup>29</sup>.

Le beau, manifestation historique de la singularité, devient un noyau pour le processus de la tradition parce qu'il fonctionne comme une archive ou un trésor de la mémoire des générations. L'œuvre d'art constitue une forme d'idéal en ce sens qu'elle traverse le temps comme un legs transmis à la postérité. En choisissant la peinture, l'art concret cherche à établir un dialogue dans le présent et dans le futur, à établir une norme qui, loin d'être évanescence, présente un caractère durable.

### 2.2.3 Autonomie et réception de l'ordre de la contemplation esthétique

L'œuvre de l'art concret est un objet unique et, selon Benjamin, cette unicité implique nécessairement une valeur cultuelle, une soumission à une loi extérieure - religieuse en l'occurrence - qui lui dicte son mode d'apparition et lui prescrit l'unicité pour garantir l'intégrité et la cohésion de l'autorité religieuse. Ainsi, selon lui, l'œuvre unique serait foncièrement *hétéro-nome*. Or, les œuvres de l'art concret ne sont soumises à aucune autorité comparable et, en ce sens, prétendent à l'autonomie sans jamais verser dans

---

<sup>29</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979, p. 190.

l'autoréférentialité. La fonction rituelle fait ici place à la fonction intellectuelle que lui assigne sa structure mathématique.

Son autonomie participe d'autre part du médium qu'elle investit et de son mode d'exposition. Bien que la structure d'une peinture concrète puisse virtuellement être poursuivies au-delà du cadre, il n'en demeure pas moins que ce cadre existe et ouvre sur une portion d'espace tout en lui assignant des bornes ; il autorise l'exercice du regard en même temps qu'il en restreint la portée. L'institution d'art comme réalité sociale partage avec lui ses propriétés de clôture ; elle rend possible l'appréhension de la peinture dans un mode perceptif qui permet de voir en l'œuvre des réminiscences de valeur culturelle, certes - elle ne se diffuse pas massivement dans une pluralité de lieu et à une multitude de spectateurs - mais qui tendent à se dissiper lorsque l'on considère le projet idéologique ayant mené l'œuvre à son terme.

On peut considérer l'art concret comme l'un des rares mouvements, qui dans sa quête d'une origine et dans son déni de tout lien avec le divin, refuse de s'engager sur le chemin de l'autoréférentialité. Comment les œuvres, niant tout rapport à l'espace référentiel, évitent-elles de se replier dans le champ de l'art pour l'art ? L'art concret veut avoir partie liée avec la vie quotidienne. Comment le médium peinture est-il en mesure de constituer ce lien ? La réflexion esthétique que Hans Robert Jauss a développée sur la réception de l'œuvre d'art nous permettra éventuellement de résoudre ce problème.

L'art concret cherche à investir la peinture qui est depuis longtemps identifiée comme objet engendrant une perception esthétique. Jauss nous apprend que cette perception peut se distinguer de celle qui caractérise notre rapport aux objets du quotidien en ce qu'elle autorise une conscience nouvelle de ce qui nous est donné à voir, une déconceptualisation du monde qui permet de regarder les choses sans reconnaître immédiatement en elle leur aspect familier. Jauss interprète une idée de Valéry ainsi :

« Notre perception [...] est tellement émoussée par l'habitude due à la répétition quotidienne, que nous ne voyons plus ce que nous nous attendons à voir »<sup>30</sup>. Au contraire, l'œuvre d'art permet l'émancipation du regard du déjà vu, de son caractère fonctionnel, en quelque sorte de réinitialiser la perception de sorte que ce qui lui est présenté lui apparaisse comme s'il ne l'avait jamais vu. Jauss affirme donc que la perception esthétique invite le récepteur « à participer à l'élaboration de ce monde nouveau qui se constitue dans le tableau (pour ne pas dire à l' "achever par un acte de perception constructive") »<sup>31</sup>. Il fait ainsi écho à la distinction que fait Benjamin entre la contemplation et l'assimilation, l'un renvoyant au rapport à l'œuvre d'art, l'autre, à celui que nous entretenons avec le monde au quotidien. Si l'œuvre d'art s'impose comme objet esthétique, c'est qu'elle est autonome au sens où elle se présente comme objet perçu, loin des objets triviaux, usuels, qui s'intègrent à nos habitudes de vie. Dans le passage qui suit, Jauss résume cette conception de la perception esthétique.

L'expérience esthétique, sous la forme de l'*aesthesis*, a assumé, en face d'un monde de plus en plus voué à la fonctionnalité, une tâche qui jamais encore dans l'histoire des arts ne lui était échue : opposer à l'expérience étiolée et au langage asservi d'une société de consommateurs la perception esthétique comme instance critique du langage et de la création ; compenser la pluralité des rôles que l'homme joue dans la société et des visages que la science donne au monde, en maintenant présente l'image d'un monde unique, commun à tous, d'une totalité que l'art est encore le meilleur moyen de faire apparaître comme possible ou devant être réalisé<sup>32</sup>.

Si la perception esthétique nécessite cet isolement fondamental de l'œuvre d'art, comment le passage entre l'art et la vie peut-il s'opérer? Jauss affirme que l'art est en mesure d'exercer une fonction de communication qu'il envisage au sens de l'établissement de normes. L'œuvre se constitue donc en modèle qui permet de questionner et de transmettre des connaissances et des expériences du monde accumulées dans la vie courante ; il peut posséder une visée didactique. Pour en arriver à une telle conclusion, Jauss fonde sa thèse sur la critique de l'esthétique de la négativité

<sup>30</sup> Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 143.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 145.



d'Adorno afin de réhabiliter les « effets de communication » de l'art. En reconsidérant l'interprétation que Kant fait du jugement de goût, en insistant sur le fait que ce jugement nécessite l'adhésion de l'autre, qu'il permet « l'établissement collectif d'une norme nouvelle », il démontre que l'art est définitivement un « facteur de socialisation ». L'art devient une norme encore indéfinie et dont la définition doit être précisée par l'adhésion d'autrui.

L'expérience esthétique est amputée de ses fonctions sociales primaires tant qu'on l'enferme dans les catégories de l'émancipation et de l'affirmation, de l'innovation et de la reproduction, et que l'on n'introduit pas les catégories intermédiaires d'identification, d'exemplarité et de consensus ouvert - ces catégories qui, dans l'expérience de l'art, ont été à la base de toute activité communicationnelle, et qui pourraient aujourd'hui faire sortir les arts de l'impasse où l'on a souvent déploré de les voir enfoncés<sup>33</sup>.

On voit, en étudiant le rapport que l'art concret cherche à établir avec la vie, tout l'intérêt d'une telle conception. Les artistes concrets cherchent à confondre leur rôle de citoyen et leur fonction d'artistes. L'œuvre qu'ils créent doit constituer l'idéal à communiquer à toutes les sphères de la vie quotidienne, l'harmonie de la composition rendue possible par l'usage des mathématiques doit être diffusée afin de rendre le monde meilleur, doit éveiller la conscience du récepteur sur les travers de la civilisation et une volonté d'y remédier. Au contraire des constructivistes russes qui souhaitaient que l'art se dissipe dans les conditions de vie, la responsabilité artistique de l'art concret est de se montrer. Ici passera la démocratisation entre l'art et l'industrie, l'un rend visible ce que l'autre n'est plus dans un contexte quotidien, ce qui confère à l'art une vocation pédagogique. Le graphisme de style international, épuré, harmonieux, améliore de façon implicite les conditions de vie humaine dans lesquelles il s'inscrit à des degrés divers ; les citoyens, après avoir pris contact avec l'œuvre d'art, sont plus aptes à comprendre les implications d'un graphisme de qualité au sein de leur communauté.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 147.



De ce point de vue, il n'y a pas raison d'opposer un art pur (peinture) à une technique impure (graphisme). Les deux affichent une complémentarité féconde.

## CHAPITRE 3

### LE STYLE INTERNATIONAL EN DESIGN GRAPHIQUE

#### 3.1 La mécanique fonctionnaliste de l'affiche de style international

« Le champ d'expériences de la peinture est la base de la graphique moderne »<sup>34</sup>. Dans la recherche de l'universalité du langage que propose leur médium, la peinture concrète et l'affiche de style international empruntent deux chemins parallèles. Arts bidimensionnels et formalistes tous deux, ils ont à faire face aux mêmes problèmes – différemment posés et résolus – de structuration spatiale, de stimulation perceptuelle, de renouvellement du vocabulaire spécifique de leur médium, etc. À l'évidence, l'affiche témoigne, sur le plan du langage plastique, de son élaboration sous l'impulsion d'une peinture géométrique abstraite. Entièrement articulée autour d'une recherche à caractère ontologique et manifestant un déni de toute forme d'expression du sujet individuel, elle rejette un style de graphisme qu'elle juge incompatible avec la modernité. C'est dans cette perspective que, comme l'art concret, elle insiste sur l'utilisation de formes simples, rejette toute composante pouvant faire figure d'ornement et soumet la composition du plan à des lois rationnelles : les éléments entretiennent des rapports logiques, ils épousent d'une façon ou d'une autre l'invisible tracé orthogonal de la grille dont on sent virtuellement et invariablement la présence, sont utilisés de sorte à exploiter leur potentialité graphique. De sa parenté avec l'art, le graphisme conserve l'ensemble des étapes du processus à engager pour parvenir à un traitement mécanique de la composition : la méthode. L'œuvre d'art montre à l'affiche la voie à emprunter pour être en accord avec l'exigence d'efficacité graphique.

Néanmoins, le passage de l'œuvre d'art à l'affiche ne se fait pas sans heurt. Leur différence fondamentale, et lourde de conséquences, relève de la nature même de leur médium. Pour la peinture, l'essentiel – nous l'avons vu – constitue un travail

systématique sur les assises du langage visuel qui lui est propre tandis que, pour les arts appliqués, chercher le lieu de ses origines suppose également de souscrire au postulat selon lequel « la forme suit la fonction ». Cependant, cette préséance du fonctionnel ne s'explique pas par la seule utilité, le fonctionnel est aussi le mode de visibilité du social, il est enfin un critère capable d'unir la collectivité par-delà les subjectivités des goûts. Il permet donc de reconnaître ce qui peut être reçu et apprécié collectivement. De ce point de vue, l'œuvre de l'art concret est tendue vers la fonctionnalité, mais accorde une préséance à ses fins éthique et esthétique. Paradoxe apparent : l'aspect fonctionnel de l'œuvre d'art se réalise à travers l'affiche qui vise avant tout la fonctionnalité. En effet, le graphisme est généralement envisagé comme un vocabulaire de formes chargées de sens dont on doit disposer de façon efficace à l'égard d'une fonction – dans notre cas, transmettre un message – qui lui est assignée dans un contexte donné. Georg Simmel écrit :

Pour tout ce que nous appelons l'art appliqué, qui s'adresse, en raison de sa finalité utilitaire, à un grand nombre de gens, nous exigeons une forme plus générale, plus typique, nous ne voulons pas trouver l'expression d'une âme dans son unicité, mais d'un sentiment, d'un climat plus large, historique ou social, qui lui permette de s'intégrer aux systèmes existentiels d'un très grand nombre d'individus<sup>34</sup>.

À l'inverse de la peinture concrète qui se construit toujours sans référence à l'objet du monde naturel, la fonction de l'affiche de style international la contraint de construire son discours à partir de la présence du réel. En effet, la présence de la réalité sous une forme identifiable comme familière – qu'elle soit de mots ou d'images – semble être une garantie de communication sans laquelle elle ne peut assumer de transmettre le message qui lui est imparti. Ainsi, même lorsque le graphiste choisit de ne pas avoir recours à la figuration – pratique caractéristique du style international qui demeure somme toute assez marginale – le réel est présent sous forme de mots qui, juxtaposés à une image abstraite, nous invitent à y reconnaître quelque métaphore visuelle ou

---

<sup>34</sup> Richard Paul Lohse, « Influence de l'art moderne sur la graphique contemporaine », *Graphisme actuel*, n°1 (septembre 1958), p. 10.

représentation fortement stylisée, quelque icône liée à l'un ou l'autre des termes de l'inscription linguistique. De façon plus générale, la figuration est introduite par le biais de la photographie ou d'une illustration schématisée, ce qui engendre un certain nombre de conséquences au plan de la composition. Alors que l'œuvre de l'art concret structure de manière générale le champ pictural sans créer de motif prégnant, en tentant l'abolition de la dualité forme/fond, l'affiche dispose ses composantes selon une hiérarchie et de façon à ce qu'elles se découpent sur un fond facilement identifiable comme tel. L'unité d'ensemble qui était assumée par la planéité est maintenant garantie par le principe de subordination. Ainsi, le mot et la figuration oblitèrent à un premier niveau l'impact perceptuel de la structure, mais sans annuler ses effets.

En somme, l'affiche condense une double exigence : l'exigence de clarté de son système d'organisation proposée par l'art concret se couple de l'exigence de clarté du message que réclame son médium. L'affiche de style international naît donc d'une tension entre formalisme et fonctionnalisme, tension qu'elle va tenter de résoudre par la mise en œuvre d'une stricte économie signifiante.

Convaincue du caractère obsolète de l'illustration maniérée, mode de représentation que l'affiche privilégiait jusqu'à lors, elle vise à subvertir le réalisme convenu par des procédures de tous ordres. Art concret et graphisme de style international empruntent donc des chemins opposés dans leur rapport au réel : partant d'une absence, l'art concret construit de toutes pièces un réel qui lui est propre ; partant d'une présence obstinée, le graphisme de style international entre en lutte avec le réel, lutte dont naîtra une réalité objectivée. C'est dans ce but qu'elle cherche à concentrer en peu de signes son message, ce qui lui vaut d'être en mesure d'exploiter au maximum l'organisation structurelle de ses composantes. Les éléments, simples et facilement compréhensibles, peuvent être détournés partiellement de leur fonction référentielle pour être appréhendés dans leurs attributs sensoriellement perceptibles et ainsi être intégrés dans

---

<sup>35</sup> *Secret et sociétés secrètes*, Paris, Circe, 1996, p. 58.

un continuum visuel. Leur fonction et leur substance sont absorbées en partie par leur nature optique. Ainsi, le graphisme de style international « [...] s'efforce d'aller au fond du thème et de l'objet et d'obtenir une progression formelle et publicitaire qui ne maltraite pas le sujet, mais qui mette ses qualités et sa beauté dans la meilleure lumière possible »<sup>36</sup>.

Bien entendu, l'affiche de style international n'est pas la seule à cultiver l'économie signifiante. Dès ses débuts, l'affiche s'impose comme un agencement de signes rares que Georges Péninou<sup>37</sup> propose de ranger dans la catégorie d'œuvres désignées par la littérature comme formes brèves. « Les formes brèves sont, apparemment – mais elles ne sont qu'apparemment – des formes simples. Ce sont, surtout, des formes vertueuses, parce que fondées sur une raréfaction délibérée des moyens, dont ne peut triompher que leur pleine maîtrise »<sup>38</sup>. Mais, selon lui, une grande partie des affiches actuelles, produites par des publicitaires et dans un contexte où l'affiche et l'art sont clairement dissociés, débordent largement de cette détermination du médium, ce qui engendre une détérioration de leur qualité. De concentrée et représentant une idéologie esthétique, l'affiche tend à devenir distraite, superficielle, bénigne. Seule l'affiche qui maintenait avec l'art une contiguïté présentait un effort de réduction : « Elle cherchait le saisissement plus que le spectacle. Elle répondait à la vision aristocratique du trait juste, qui savait que signifier est figurer, non représenter. [...] Elle cultivait le symbole plus qu'elle n'affectionnait l'anecdote. Elle était l'idée stylisée de l'objet : l'idée, non l'objet. »<sup>39</sup>. C'est précisément ce que le style international cherche à faire : raréfier les formes pour en renforcer, en revanche, les capacités signifiantes. Lorsque l'image figurative est employée, elle est sélectionnée selon des propriétés qui lui permettent de se définir comme un signe générique, universellement compréhensible, offrant une

---

<sup>36</sup> Collectif, « Introduction », *Graphisme actuel*, n°1 (septembre 1958), p. 10.

<sup>37</sup> Georges Péninou, « Du laconisme de l'affiche », *Degrés*, n° 60-61 (hiver 1989-printemps 1990), pp. L1 à L9.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. L1.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. L3.

vision du monde objectivée. Quant au mot, il revêt des structures grammaticalement et sémantiquement simples.

### 3.1.1 L'économie typographique

Par ailleurs, l'économie caractéristique du style international implique de limiter considérablement l'éventail des possibilités en ce qui a trait à la mise en forme du mot. S'alignant sur une énonciation délibérément transparente, qui camoufle sa présence pour mieux créer l'illusion référentielle, la forme des lettres doit permettre une adhésion accrue au message. La clarté est impérative, car à l'inverse de l'image, le mot doit forcément être lu : c'est sur lui que repose, en grande partie, la fonction de préciser le sens du message, de restreindre le champ des interprétations possibles de l'affiche. Mais au-delà de ces considérations, la clarté du texte permet également d'envisager le mot comme image. En effet, maximiser la lisibilité/visibilité des lettres du mot engendre un élargissement des possibilités relatives à sa disposition sur le plan ainsi qu'une éventuelle cohérence visuelle de l'ensemble. En tant que tel, les affiches de style international peuvent se permettre d'orienter les mots à la verticale ou à l'oblique en ne compromettant d'aucune façon l'accessibilité au sens du texte. L'affiche de style international regorge d'exemples de ces pratiques qui modifient les termes et conventions typographiques sans nuire à la lecture.

Dans cette logique, on comprendra que la calligraphie soit d'emblée évacuée : elle est irrégulière, souvent difficile à lire, et évoque, par son caractère indiciaire, le sujet individuel. La typographie convient davantage au style. Elle implique de puiser parmi une gamme de polices préalablement mises au point par un typographe, celle qui correspond avec le plus de justesse au message qu'il souhaite véhiculer puis, d'en déterminer les paramètres (interlettrages, taille, graisse). Les combinaisons formelles dont chacune des polices dispose sont, à l'inverse de la calligraphie, fixes et répertoriées, elles assurent ainsi une structuration systématique du mot, une facture mécanique, ce qui engendre une certaine constance au plan de la forme.

Pour des raisons évidentes de facilité de fabrication, de facilité et de régularité d'alignement lors de la composition du mot d'abord, de la ligne ensuite, il est indispensable que toutes les lettres soient de même hauteur. La ligne se tend, se régularise, propose le texte dans une rectitude horizontale impitoyable<sup>40</sup>.

Mais la typographie de style international a ceci de spécifique : l'insistance du style à concentrer en peu de signes les expressions de son graphisme l'a menée à se limiter, tout au long de son évolution et malgré la quantité de polices qui ne cesse de croître, à trois polices qui correspondent à la seule famille des Antiques (classement Thibaudeau<sup>41</sup>) plus régulièrement appelées également les Linéales (classement Vox-Atypi<sup>42</sup>) : l'Akzidenz Grotesk de Günter Gerhard Lange (Berthold, 1896), l'Univers d'Adrian Frutiger (Deberny et Peignot, 1957) et la Neue Haas Grotesk de Max Miedinger (Haas, 1957) très vite rebaptisée Helvetica (Stempel, 1961). Fait à noter, les polices Univers et Helvetica sont toutes deux des versions redessinées de l'Akzidenz Grotesk, ce qui restreint considérablement les variantes formelles d'une police à l'autre et qui, du coup dirige le choix de l'une d'entre elles vers des considérations pratiques plutôt que d'une esthétique, cette dernière question étant résolue à l'avance.

L'Akzidenz Grotesk, que les graphistes nomment Berthold pour la fonderie qui l'a produite est corrélative de la révolution industrielle. Née en 1896 en Allemagne, elle conserva le monopole en Suisse jusqu'au milieu des années 50, époque où le style international se figea définitivement. Jusqu'à l'apparition de l'Univers, les graphistes jugeaient qu'il s'agissait de la seule police permettant l'universalité du message. En effet,

---

<sup>40</sup> Anne-Marie Christin, « Rhétorique et typographie, La lettre et le sens », *Revue d'Esthétique*, n° 1-2 (1979), pp. 299 à 300.

<sup>41</sup> Francis Thibaudeau fait paraître, en 1924, le *Manuel Français de typographie Moderne* dans lequel il propose un classement des caractères en grandes familles et sous-familles selon le dessin ou l'absence de l'empattement dont on a surtout les quatre dénominations principales, encore fréquemment utilisées aujourd'hui : les Antiques, Les Égyptiennes, les Romaines Elzévir et les Romaines Didot.

<sup>42</sup> Maximilien Vox, quarante ans après Thibaudeau, affine l'étude de son prédécesseur en y ajoutant l'étude morphologique et la vision culturelle. Il passe de quatre à neuf groupes fondamentaux : les Humanes, les Garaldes, les Réales, les Didones, Les Mécanes, Les Linéales, les Incises, les Scriptes et les Manuaires. Ce travail aboutit à la reconnaissance des milieux professionnels avec l'adoption de cette classification par l'Association typographique internationale ; elle devient la classification Vox-Atypi (Cf. Philipp Luidl, *Typo, Qui? Quand? Comment?*, Milan, Konemann, p. 536).

il s'agit du premier caractère sans empattement à avoir connu un succès retentissant si bien que les graphistes ne jugeait pas nécessaire d'évoluer vers d'autres typographies.

La Suisse ne s'est jamais accommodée de l'extrême diversité de caractères en usage dans plus d'un pays. Alors que l'Allemagne, dans les années d'après 1920, adoptait également les Bernhard, les Erbar et les Futura, aucun de ces caractères ne réussissait à s'imposer en Suisse où seule la grotesque Berthold gagnait réellement la sympathie. Son utilité incontestable en tant que caractère de labeurs, son excellente lisibilité dans la plupart des corps, sa discrétion (elle ne cherchait pas à se faire remarquer), l'équilibre relativement aisé qu'elle permet de réaliser avec de grands blocs et des pages entières, autant d'atouts qui ont permis de faire triompher la Berthold<sup>43</sup>.

Elle comportait néanmoins, aux yeux de certains, quelques faiblesses qui ont nécessité des modifications ponctuelles, mais rien qui n'ait été assez problématique pour que l'on envisage d'utiliser une alternative parmi les polices existantes jusqu'à ce qu'en 1954, Adrian Frutiger invente, pour le deuxième numéro de la revue *Le nouvel art graphique*, l'Univers. La police Univers, son nom l'indique, est conçue précisément pour servir l'exigence d'universalité du style international qui tend à devenir la norme et, simultanément, pour s'adapter à la photocomposition naissante<sup>44</sup>.

L'Univers, créée par Adrian Frutiger, a [...] apporté des améliorations esthétiques essentielles ; ce caractère peut être considéré comme un apport précieux. [...] l'apparition de cette grotesque nous réjouit, car elle allie, en une heureuse synthèse, les questions de formes aux exigences de la technique<sup>45</sup>.

Peu de temps après suivra la création de la police Neue Haas Grotesk qui sera reprise, mise au point, puis rebaptisée Helvetica pour profiter de la montée du style international, d'abord connu comme style suisse et ainsi conquérir rapidement le marché. « Sa sobriété, l'absence presque complète de toute préoccupation décorative,

---

<sup>43</sup> Hans Neuburg, *op. cit.*, p. 56.

<sup>44</sup> Richard Hollis, *Le graphisme au XXe siècle*, Paris, Thames & Hudson, 1967, p. 152.

<sup>45</sup> Hans Neuburg, « Considérations sur la nouvelle Antique Haas », *Graphisme actuel*, n° 4 (décembre 1958) , p. 56.



la volonté de s'en tenir aux seules formes essentielles lui valent d'être un des caractères le mieux en accord avec les tendances de notre temps »<sup>46</sup>.

En examinant les trois polices, on constate qu'elles sont constituées de traits simples sans empattement et qu'elles se présentent comme de simples surfaces géométriques, rectangulaires et triangulaires. De cette façon, elles peuvent subir toutes sortes d'agrandissements, de graisses, d'interlettrages, en restant lisibles. Si elles laissent apparaître, la plupart du temps, une graisse uniforme, verticalement ou horizontalement, les typographes qui ont procédé à leur mise au point ont en réalité opéré une modification de l'épaisseur des pleins et des déliés afin qu'optiquement ceux-ci semblent égaux et qu'ils s'harmonisent en un ensemble équilibré. De l'agencement des lettres en pavé de texte ressort une équivalence d'image. Notons que les trois polices comportent toutefois des différences dans le dessin des formes somme toute assez ténues, différences qui laissent croire que le but recherché n'était pas de créer un style, mais de s'imposer par l'absence de style.

En effet, les polices Akzidenz Grotesk, Univers et Helvetica sont reconnues pour présenter une neutralité caractéristique de l'époque moderne qui a pour effet que l'image n'entrave aucun contenu sémantique. René Lindekens<sup>47</sup> a démontré la validité de cette hypothèse en vérifiant la thèse selon laquelle la forme de la lettre véhicule un certain nombre de qualificatifs qui se rattachent à une époque précise. Pour en arriver à cette conclusion, il a attribué à cinq familles de caractères — parmi lesquelles figure l'Univers — des signifiés verbalisés, ceux que leur attribuent traditionnellement les graphistes. En s'adressant à des lecteurs non prévenus, incompetents en matière de graphisme ou de typographie, il a constaté que « à une écrasante majorité, les signifiés traditionnels se trouvent confirmés soit par l'intermédiaire d'une épithète de base, soit dans un synonyme ». Ainsi, le travail sur la forme d'un système typographique laisserait

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>47</sup> René Lindekens, *Essai de sémiotique visuelle*, Paris, Klincksieck, 1976, pp. 30 à 36.

les traces à travers lesquelles transparait quelque chose des conditions socio-culturelles qui les ont produites.

Aussi, l'étude atteste que l'Univers se révélait telle qu'elle avait été appréhendée au moment de sa création : « lisible, sobre, précise, moderne, fonctionnelle. ». « La Linéale, de tous les types considérés, est celui qui [...] manifestait la plus parfaite vacuité, à la manière des mots dits « vides » dans le langage verbal ». On peut soutenir, en regard de la ressemblance formelle qui la lie aux Akzidenz Grotesk et Helvetica que ces polices auraient la propriété, elles aussi, de s'effacer derrière le message. C'est ici que l'on peut mesurer à quel point l'inventivité des graphistes de style international, en matière de typographie, procède d'une exceptionnelle sobriété.

Quant au mot, il revêt des structures grammaticalement et sémantiquement simples. Rarement peut-on constater la présence de phrases complètes. On y trouve des mots, des noms, des informations alignées en colonnes. Une simplification du discours est à l'œuvre.

### 3.1.2 Le symbole photographique de l'affiche de style international

S'inscrivant dans une démarche d'exploration et d'invention plastique, le style international ouvre volontiers le champ du graphisme à de nouvelles perspectives qui visent sa modernisation. C'est à cette ouverture que l'on doit l'intégration massive de la photographie dans le champ du graphisme, qui ne pourra plus, dès lors, être considéré sans sa présence. Si le caractère reproductible de la photographie, étroitement lié à l'imprimerie, devait nécessairement favoriser la connivence, la raison de l'alliance est à chercher ailleurs. Tablant sur l'objectivité pour légitimer sa démarche, le style international devait considérer la photographie comme l'avenue lui permettant d'intégrer la réalité, si efficace dans un processus de communication, en évacuant la trace de l'artiste qui obstruait la représentation. « La photographie nous met donc en mesure de voir plus et mieux, de participer par la vue et par le sentiment aux

spectacles qu'elle nous propose ; elle nous donne l'illusion d'être une reproduction exacte de la réalité ».<sup>48</sup>

Effectivement, la photographie est analogique : c'est la ressemblance qui fonde le lien entre le signe et ce qu'il représente. Mais à l'inverse des formes traditionnelles de la représentation, le dispositif photographique permet un prélèvement direct du réel basé sur un déplacement du travail de la main de l'artiste vers l'œil regardant à travers l'objectif. Le réel n'est donc pas représenté mais enregistré, ses volumes écrasés se plaquant mécaniquement sur le plan.

Dans la photographie, [...] le rapport des signifiés et des signifiants n'est pas de « transformation » mais d'« enregistrement », et l'absence de code renforce évidemment le mythe du « naturel » photographique : la scène est là, captée mécaniquement, mais non humainement (le mécanique est ici gage d'objectivité); les interventions de l'homme sur la photographie (cadrage, distance, lumière, flou, filé, etc.) appartiennent toutes en effet au plan de la connotation ; tout se passe comme s'il y avait au départ (même utopique) une photographie brute (frontale et nette) sur laquelle l'homme disposerait, grâce à certaines techniques, les signes issus du code culturel<sup>49</sup>.

Par ailleurs, ces interventions du photographe ne sont pas perceptibles ; seuls leurs effets le sont. Ainsi, par contraste aux modes de représentation traditionnels, la photographie ouvre un accès presque direct au réel. Préoccupé par l'accessibilité universelle du message qu'il met en jeu, le style international est donc plus en mesure de répondre à son exigence d'objectivité par le biais de la transparence photographique, implicitement codée, que par celle, explicitement codée par le geste de l'artiste, du dessin ou de la peinture : « [...] la dénotation du dessin est moins pure que la dénotation photographique, car il n'y a jamais de dessin sans style [...] »<sup>50</sup>.

Cependant, la portée universelle des objets photographiés, de leur vraisemblance, se voit contrecarrée par celui de leur statut d'indice qui développe un discours impliquant

<sup>48</sup> Ernst Scheidegger, « Photographie et graphisme publicitaires », *Graphisme actuel*, n° 4 (décembre, 1998), p. 45.

<sup>49</sup> Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4 (1964), pp. 46-47.

de trop près l'objet de sa représentation. Effectivement, la photographie, procédant du machinique, est et n'est qu'empreinte d'un objet ; elle est en ce sens, référentialisme absolu. À l'instar de Roland Barthes, Philippe Dubois a démontré qu'on ne peut envisager de considérer la photographie en dehors de la contiguïté physique qui caractérise le rapport entre l'image et son référent, rapport impliquant nécessairement une très forte liaison entre la photographie et ce qu'elle représente ; la photographie constitue la trace de l'existence de l'objet auquel elle réfère en une situation spatio-temporelle déterminée. Par là, elle ouvre la voie à l'émotion, au pathos, à des usages mettant au jour le caractère singulier du référent.

La trace (photographique) ne peut être, dans son fond, que *singulière*, aussi singulière que son référent même. En tant que représentation par contact, *elle ne signifie pas d'abord un concept ; avant toute autre chose, elle désigne un objet ou un être particulier, dans ce qu'il a d'absolument individuel*<sup>51</sup>.

Le style international, pour servir sa quête d'universalité, va tenter de faire oublier l'index photographique, le « ça a été », en misant sur l'élaboration d'une photographie du neutre tendue vers la perte du référent, vers une apparition construite de l'objet auquel elle réfère. En multipliant les interventions du photographe avant et après la prise de vue, le style international va conduire la photographie à s'éloigner de son statut d'indice pour rejoindre celui de symbole<sup>52</sup>, en quelque sorte moins mimétique parce que fortement marquée par les transformations plastiques. Le photographe arrange le réel avant – ou après – chaque prise de vue par des jeux de toute sorte de façon à ce que chaque image s'affiche comme une création artificielle. Il va ainsi imposer un « être-là » par des opérations de codification visant la dépersonnalisation et la décontextualisation de l'objet référentiel.

Ainsi, le style international va chercher à enfermer l'objet référentiel dans ses caractéristiques de base, le transfigurant en signe générique, le dotant d'une cohérence

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>51</sup> Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p.69.

<sup>52</sup> Cf. Charles Sanders Peirce, « Les catégories défendues », *Pragmatisme et pragmatisme*, Œuvres I, Paris, Cerf, 2002, pp. 305-332.

univoque. De fait, le point de vue est frontal, l'objet est saisi dans sa fonction tandis que le personnage présente un regard neutre, détourné, voire même absent. L'un et l'autre ne sont pas pointés dans leur individualité (cet objet), mais dans leurs propriétés globalisantes d'archétype (l'objet). Dans le même temps, une désémantisation (évolution d'un sens concret vers un sens plus abstrait) de l'objet photographié, puis sa resémantisation visuelle dans le champ graphique s'opèrent, c'est-à-dire qu'en modifiant la nature de ses liens spatiaux, on institue une nouvelle manière de dire ce qu'il est. Il faut alors que la figure se fasse abstraite, que soit effacée ou estompée sa prise sur le réel, qu'elle appartienne avant tout à l'image, à son support de papier. Pour ce faire, elle va être éloignée de son contexte référentiel pour mieux s'intégrer à l'espace construit : la lumière est utilisée de telle sorte à produire des effets de clair-obscur intensément contrastés qui viendront écraser les volumes et effacer l'arrière-plan et les détails de l'avant-plan ; la photographie est découpée pour isoler la figure sur un fond homogène ; le cadrage, très serré, coupe l'objet voulu de son espace naturel. Ces procédés visent simultanément à construire, par le jeu des paramètres, une photographie préoccupée par la forme, à battre en brèche l'espace référentiel simulé par le dispositif photographique intégrant les lois de perspective du Quattrocento qui dominaient la peinture figurative. De là naît la plasticité de la photographie utilisée par le style international qui donne du réel une image dissolue.

On aurait pu définir l'affiche de style international en limitant l'exposé au type d'affiche intégrant la photographie tellement elle aura été importante en quantité, mais également pour le développement ultérieur du graphisme. Cependant, sans prétendre à l'exhaustivité, il est possible de retracer d'autres types d'affiches singuliers qui sont cependant restés pour la plupart limités dans le temps et qui ont été initiés dans cette période qui va de la toute fin des années 30 au milieu des années 50 en Suisse. Sur la base de leurs composantes, deux autres structures ont ainsi pu être dégagées du registre des affiches qui appartiennent au style international. Nous en proposons une courte définition.

### 3.1.3 La typographie seule

Ce type d'affiche n'est composé que des images que lui procurent les formes des caractères typographiques. À la limite, pas d'autre image que celle du mot, endossant entièrement la signification du message. À la différence de la représentation, le langage verbal n'obéit à aucune motivation ; aucun rapport de ressemblance ne s'établit entre le signe et ce qu'il représente. L'absence de motivation fonde l'arbitraire du signe : entre le mot et l'objet auquel il réfère, seul existe un rapport non motivé, de pure convention. Ainsi, par le biais du mot, le réel n'impose pas sa présence physique au récepteur. L'approche réaliste, qui suppose une représentation mimétique du monde référentiel, peut être ainsi aisément évitée. En cela, ce type d'affiche est semblable à celui qui exploite les formes géométriques abstraites. Ici, le rôle que jouaient ces figures dans la composition est tenu par la forme des lettres. Il reste que le dessin de ces formes est irrémédiablement plus complexe que toute forme géométrique simple et qu'elles ne se suffisent pas à elles-mêmes : en même temps qu'elles sont visibles, elles sont aussi lisibles. La perception continue à être sollicitée par la forme, la couleur et la disposition du texte, en d'autres termes, par le traitement de l'« image du mot » dont l'impact visuel est cependant atténué par le message qu'il cherche à communiquer.

### 3.1.4 L'abstraction géométrique

Prenant le contre-pied d'une imagerie figurative convenue, les graphistes considèrent les formes et les couleurs comme des signifiants susceptibles de créer un discours concurrent au propos figuratif. A priori, faire de l'abstraction géométrique l'objet principal d'une affiche publicitaire peut sembler dérisoire, en ce sens que ce type d'image revêt une pluralité sémantique de nature incompatible à celle, plus directe, du message publicitaire. L'inscription linguistique qui lui est juxtaposée cherche tant bien que mal à diriger ou à guider l'interprétation des formes et couleurs en permettant l'évocation d'un signe iconique, la métaphore d'un élément du monde réel. C'est donc en entrant dans un rapport étroit avec le message verbal qu'un sens particulier émerge de la polysémie de l'abstraction. Mais cette prépondérance d'une hypothèse sur l'autre

demeure incertaine. L'affiche produit difficilement un sens fermé, clair. C'est dans cette optique, et de par leur analogie structurelle, que ressort l'évidence de sa relation à l'art concret.

### 3.2 Réalisation et caractéristiques physiques

Comparativement à la toile traditionnelle agissant comme support pour les œuvres de l'art concret, les objets investis par le graphisme possèdent un statut marginal. Nés de l'invention d'un procédé de reproduction, la lithographie, ils relèvent généralement d'une convention, ne possèdent pas de valeur intrinsèque et répondent avant tout à la fonction à laquelle ils sont destinés. Suivant les mécanismes préétablis de la communication visuelle, la multiplicité des supports et des procédures de production du graphisme engendre des formes de diffusion nombreuses et variées qui vont de l'entête de lettre au magazine, de l'emballage de produit à l'affiche, du stand d'exposition au panneau signalétique. De là vient également la multiplicité des lieux investis et des publics rejoints. Conséquemment, il n'est pas étonnant que les artistes trouvent dans ce médium démocratique et populaire – multiple, abordable et lié à l'industrie – une façon d'infiltrer des nouvelles valeurs dans la société et de réaliser, du même coup, la transparence des rapports sociaux, la beauté idéale rejaillissant sur le comportement même des masses. Dans ce contexte, le graphisme devient le véhicule par excellence d'une idéologie, pénétrant dans la vie de tous les jours, modifiant la dynamique sociale, l'interprétation et la perception quotidienne de notre espace urbain.

« Avec la lithographie, les techniques de reproduction atteignent un stade fondamentalement nouveau. Le procédé beaucoup plus direct, qui distingue l'exécution du dessin sur une pierre de son incision dans un bloc de bois ou sur une planche de cuivre, permet pour la première fois à l'art graphique de mettre ses produits sur le marché, non seulement en masse (comme il le faisait déjà), mais sous des formes chaque jour nouvelles. Grâce à la lithographie, le dessin put accompagner désormais la vie quotidienne de ses illustrations »<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 272.

Il sera donc question ici des moyens de production, des caractéristiques physiques et des mécanismes de présentation du graphisme qui sont définis par un certain nombre de points commun qu'il conviendra d'étudier, toujours dans la perspective d'une comparaison avec l'art concret : ils sont créés de sorte à être reproduits pour se rendre accessibles à un large public cependant qu'ils sont éphémères et la fonction qu'ils occupent les conduit à une réception de l'ordre de l'assimilation<sup>54</sup> plutôt que de la contemplation esthétique.

### 3.2.1 Création collective et multiplicité

L'art concret manifeste un désintéret pour le processus de réalisation matérielle de l'œuvre et privilégie, en contrepartie, le système logique mis en action dans la production de l'œuvre. Ce qui compte, ce n'est plus la matérialité du tableau, mais son élaboration conceptuelle, l'idée qui préside à sa création, les procédures suivant lesquelles les espaces sont organisés. Pour concevoir leurs œuvres, les artistes de l'art concret emploient des méthodes de travail qui, davantage que les beaux-arts, évoquent le graphisme. Grâce à elles, la peinture gagne une objectivité et une efficacité qui sont généralement l'apanage de l'industrie. Ainsi a-t-on déjà pu constater la porosité de l'échange des savoir-faire entre les catégories de la peinture et du graphisme. Toutefois, comme nous l'avons vu, les œuvres de l'art concret sont uniques, se présentent pour la plupart sur le support traditionnel de la toile. À la valeur culturelle que prend l'esthétique de l'art concret en se présentant ainsi, s'oppose, avec le graphisme de style international, la valeur d'exposition des images massifiées qui se dispersent dans l'espace social<sup>55</sup>.

Ici, les étapes de conception et de réalisation sont dissociées, non seulement pour permettre l'esthétique recherchée, mais évidemment pour répondre aux exigences de la production industrielle où les deux moments extrêmes de la création (pensée et

---

<sup>54</sup> Cf. *Ibid.*, p. 310-313.

<sup>55</sup> Cf. *Ibid.*, p.282-286.



technique) sont forcément séparés. Rappelons que dans un travail artistique qui a pour fondement l'expression d'une sensibilité personnelle, les processus de l'invention et de la production sont simultanés. En créant, l'artiste mêle pensée et technique en une seule étape de création. C'est pourquoi nous parlons de ce qui résulte de l'activité du graphiste en termes de productions, de réalisations, d'objets ou encore, tout simplement, de travaux, mais non d'œuvres au sens spécifique de l'ouvré. Par sa réalisation en industrie, le produit du graphisme n'est d'aucune façon affecté de la notion d'auteur, présente une esthétique de l'anonymat résultant, non seulement d'un langage extrêmement contrôlé, mais également de la chaîne de production qui entraîne la disparition de l'artiste-créateur au profit d'une création collective.

D'autre part, les produits du graphisme de style international, à l'opposé des œuvres de l'art concret que nous avons qualifiées d'autographiques en dépit de leur langage pictural mécanisé, sont bel et bien allographiques en ce qu'elles sont issues d'une notation - en l'occurrence, la maquette - plutôt que d'une instance originale : une affiche égale une autre affiche, chacune étant originale sans que l'on puisse affirmer que la matrice soit plus authentique qu'aucun exemplaire réalisé. Puisque la technique d'impression est impersonnelle et industrielle, le nombre d'exemplaires parfaitement identiques est potentiellement illimité. L'« aura » au même titre que la valeur de culte qui affecte l'œuvre d'art fait place à une valeur d'exposition, la valeur auratique étant, à toute fins pratiques, inexistante.

### 3.2.2 Caractère éphémère

Le graphisme a une durée de vie généralement limitée lorsqu'il habille des objets de consommation – magazines, livres – voire éphémère lorsqu'il se subordonne aux lois de la publicité qui cherche à intervenir de façon ponctuelle : apparaître, promouvoir, disparaître pour faire place à l'autre. Il s'agit en quelque sorte de susciter des micro-événements dans les espaces banals et négligés de la vie quotidienne. Contrairement à l'œuvre de l'art concret, il est en mouvement et en renouvellement permanent et

cherche continuellement à se régénérer sous de nouvelles formes ; il a en quelque sorte une durée de vie. Ainsi, le support sur lequel il se présente peut être déchiré, arraché, recouvert, remplacé, oublié après avoir rempli sa fonction : imprimer un certain geste à qui l'a regardé. Ce caractère éphémère est lié à son aspect fonctionnel de même qu'à la fragilité du médium – le papier étant le plus répandu – à moins que la fragilité de ce médium ne soit liée, elle-même, au caractère éphémère résultant de sa fonctionnalité.

Ainsi, on peut conclure que le graphisme de style international véhicule un double paradoxe : en investissant des supports éphémères, il cherche à fixer une esthétique par le renouvellement des formes, la répétition. Multiple, il cherche à se faire homogène, à tendre vers l'unique en ne mettant de l'avant qu'une seule esthétique fondée sur un système rigoureux de structuration des formes.

### 3.2.3 Asservissement et réception de l'ordre de l'assimilation

L'histoire moderniste excluait de son horizon les modalités d'apparition de l'œuvre. Or, pour des artistes, agir dans le champ du graphisme démontre un intérêt pour les questions relatives au contexte, l'espace public devenant le support de l'image. Ils abordent donc des problèmes concernant la réception de l'art, sans toutefois combattre le système ou le contexte dans lequel ils exposent traditionnellement leurs œuvres, soit sans remettre en question l'institution des beaux-arts mais en travaillant également en marge, en parallèle de celle-ci.

En raison de leur fonction assignée, les affiches – puisque que c'est sur elles que nous avons choisi de focaliser notre attention – se présentent dans les rues, se défendent donc d'être élitistes en se réservant à des lieux moins accessibles, réservés à une élite ou conditionnés par des critères esthétiques complexes qui en interdisent l'accès culturel au grand public. Notons à ce propos qu'en Suisse, les mécanismes de présentation de l'affiche sont régis par la Société Générale d'Affichage (fondée à

Genève en 1900), que celle-ci détient le quasi-monopole des espaces publics et a imposé un format standard (90,5 x 128 cm). Une attention spéciale est donc attachée à la disposition des affiches, on tend à constituer un espace d'exposition uniforme, mais néanmoins démocratique.

Le pari des graphistes qui créent des affiches de style international est, en somme, celui-ci : faire advenir l'art, évidemment non plus au travers de représentations, mais par le biais d'une pratique de la présentation. Avec cette conséquence logique: œuvrer sur un terrain collectif, le réel, où l'on doit imposer ou négocier sa place, où le territoire à même d'être investi ne relève pas, comme les galeries ou musées, d'un domaine réservé ou protégé.

« En désertant les lieux publics, cadres de son ancillarité sociale, l'art a perdu son caractère institutionnel [...]. L'œuvre d'art ne répondrait donc plus qu'à la seule quête esthétique des artistes et de leurs amateurs et n'aurait d'autre lieu de destination que les appartements privés des uns et des autres. Ainsi est clairement effectuée une assimilation entre la fonction sociale de l'art et l'assignation des œuvres à un lieu. L'art sans fonction sociale devient un art sans lieu [...] »<sup>56</sup>.

L'espace urbain est ouvert, dispose d'une large visibilité. Inscrite dans un tel contexte, l'affiche voit défiler un certain nombre de passants-regardeurs pour qui elle est tout à la fois hautement visible (en tant qu'affiche) et pratiquement invisible (en tant qu'art). Puisque l'attention est appelée vers l'espace environnant, elle n'a pas la même autorité que l'œuvre d'art. Elle devient donc l'un des éléments dudit contexte, n'a plus aucune singularité ontologique au regard des autres artefacts. Cette humilité de l'affiche est motivée par un désir d'initier une « audience accidentelle » à l'esthétique de l'art concret – à opérer une exacerbation de sa mise en vue – par l'ambition d'une éducation des masses populaires au beau idéal, par la volonté d'affirmer un pouvoir ou un point de vue spécifique sur le paysage urbain. Ainsi, le graphisme peut être vu comme un hors champ de l'art concret qui vise une occupation maximale par une

---

<sup>56</sup> Jean-Marc Poinot, « Quand l'œuvre a lieu », *Parachute*, n° 46 (mars, avril, mai 1987) p. 70.

esthétique de la forme pure. Il devient un dispositif capable d'interpeller efficacement les spectateurs en attirant leur attention sur des problèmes esthétiques fondamentaux, sans pour autant interrompre le mécanisme de compréhension du message envoyé par le médium et sur lequel l'attention est d'abord portée.

### 3.3 Éléments du graphisme revendiqués de l'art concret

On voit bien, en filigrane, tout ce qui relie la démarche propre au style international à celle de l'art concret : même aspect mécanique, même manière de se situer à distance par rapport à l'œuvre et de s'en tenir à l'essentiel dans un souci de transparence. « [...] l'art de la typographie, la publicité et le graphisme sont totalement renouvelés grâce à de nouveaux alphabets et un art de la composition qui est directement issu des inventions effectuées par les artistes dans le domaine de la peinture ».<sup>57</sup>

Il est difficile d'établir précisément, à partir des propos des praticiens, ce qui, des caractéristiques du graphisme de style international, vient de l'art concret. Tous les graphistes zurichois n'ont pas œuvré dans le champ de l'art concret de même que tous les artistes du mouvement n'ont pas pratiqué le graphisme. Ils sont tous restés évasifs dans leurs propos quant aux rapports et interpénétrations à établir entre les deux disciplines. On parle généralement en termes de « parfaite concordance avec les principes de l'art concret », d'« application des principes de l'art concret », sans préciser la base sur laquelle repose cette connivence. La recherche d'une quelconque explication des caractéristiques communes à ces deux pratiques se fera donc dans l'analyse du vocabulaire utilisé. Dans cet ordre d'idée, nous avons relevé une série d'épithètes employées par la fortune critique, les artistes et les graphistes afin de saisir le caractère commun de leurs travaux : systématiques, clairs, simples, efficaces, neutres, rationnels, logiques, universels, démocratiques, transparents.

---

<sup>57</sup> Aurélie Barnier, « L'art concret, les arts appliqués et l'architecture », *Art concret*, op. cit., p. 56.

C'est sous ce dernier terme que nous regrouperons l'ensemble des autres. D'aucuns objecteront que les travaux de l'art concret et du graphisme de style international présentent plutôt une opacité du fait qu'ils ne s'emploient pas à une représentation mimétique du réel. Cependant, ce que nous entendons ici par transparence pointe l'essence du vocabulaire des langages pictural et graphique (couleurs, formes...) exprimé dans une syntaxe systématique.

## CHAPITRE 4

### CONCEPTS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES DE L'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE ET ANALYSE D'EXEMPLES

#### 4.1 Concepts théoriques et méthodologiques de l'analyse sémiologique

Répétons-le, c'est se méprendre sur les œuvres de l'art concret, que de réduire leur langage visuel à une simple entreprise de construction méthodique d'un espace autonome. Sur les fondations de cet espace, les artistes dressent des plans de composition dont l'intérêt principal est de pousser plus loin sans doute que leurs prédécesseurs, l'expansion sérielle fondée sur le principe de polyvalence structurelle dans tous les domaines. Ce n'est pas l'acte de composition que nous questionnons mais cette structuration universelle qui soumet les formes de l'art appliqué, et particulièrement le graphisme, à bonne distance de la spéculation théosophique à laquelle plusieurs peintres d'avant-garde se sont attardés. Notre étude vise à comprendre la projection conceptuelle des œuvres de l'art concret sur le plan du graphisme, elle se veut l'illustration qui consiste à introduire, dans le face à face entre graphisme de style international et art concret, la rétroaction de celui-là sur celui-ci, jusqu'à instaurer entre les deux un véritable dialogue.

Dans le présent chapitre se pose le problème des éléments analytiques qui nous permettront d'effectuer un travail de comparaison des langages des œuvres de l'art concret et des travaux graphiques de style international afin de comprendre en profondeur la nature des liens étroits qui semblent les unir sur le plan visuel. Nous obtiendrons l'éclaircissement souhaité grâce à l'analyse sémiotique dont l'un des buts affichés est de rendre compte du jeu de sens ou de la signification face aux objets d'analyse qui lui sont proposés. La sémiotique ne présente pas de méthode absolue. Il s'agit donc de choisir parmi les éléments analytiques qu'elle propose, ceux que l'on juge nécessaires pour permettre d'atteindre les objectifs visés par les analyses. Les éléments

retenus nous permettrons d'examiner chaque catégorie de signes utilisés dans les messages linguistiques et visuels de notre corpus, à déterminer ceux dont la signification était particulièrement évocatrice pour notre étude et à comprendre leurs interactions et le sens qui en résulte.

Dans le cas présent, nous cherchons à déterminer les correspondances entre les langages de la peinture concrète et du graphisme de style international sur la base, nous l'avons vu, de leur transparence entendue comme économie formelle et non par rapport à son niveau d'iconicité puisque que l'art concret organise son système pictural sans égard à la réalité. Il faudra cependant élargir la notion de transparence en considérant les composantes linguistiques et iconiques des affiches de style international afin d'évaluer à quel point leurs messages appuient ou non cette hypothétique clarté. Tout compte fait, il s'agira de voir si les objets sémiotiques que nous avons choisis appartiennent à un même style. On trouvera finalement une perspective qui consiste à voir bel et bien dans le style un mode d'organisation du sens.

#### 4.1.1 Dénotation, connotation

Les deux grands axes de nos analyses sont la dénotation et la connotation, notions définies par Roland Barthes dans son article « Rhétorique de l'image »<sup>58</sup>. Ces étapes seront précédées d'une analyse exploratoire des variables visuelles telle que suggérée par Fernande Saint-Martin<sup>59</sup>.

La dénotation est cette notion qui, en linguistique, implique de comprendre les éléments en se référant à la signification explicite des mots fixée selon une convention, celle, partagée par tous, que l'on retrouve dans un dictionnaire ou une encyclopédie. Il s'agit du sens non subjectif du mot. En ce qui concerne l'image, cette étape consiste à dégager un premier niveau de perception immédiat, à identifier les éléments iconiques

<sup>58</sup> Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987, pp. 89-98.

<sup>59</sup> « L'obvie et l'obtus », *Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1983, pp. 43-61.

de l'image en les nommant. La dénotation constitue dans cette perspective une sorte d' « état académique de l'image » à laquelle on aurait retiré virtuellement ses connotations.

L'étape de connotation, à l'inverse, est un sens subjectif, variable en fonction de l'individu qui le détermine. Elle consiste à identifier le sens implicite d'un mot ou d'une image qui vient s'ajouter au sens propre, dénoté, et qui est déterminé en fonction de son contexte. Il s'agit d'un message symbolique, relevant de l'état émotionnel ou des intentions de l'auteur, des idées sous-entendues. Pour ce qui est de l'image, la connotation est composée des signes culturels qu'elle engendre chez le récepteur. Les signes de connotation, tant pour le message linguistique que pour le message plastique, seront déterminés à partir des éléments analytiques qui seront expliqués plus loin. Notons que dénotation et connotation vont de paire, qu'il n'a pas de « pure » dénotation comme il n'y a pas de « connotation » sans une reconnaissance préalable du code.

C'est dans la ligne tracée par *Sémiotique du langage visuel*, ouvrage élaboré par Fernande Saint-Martin, que nous aborderons les langages plastiques des objets sémiotiques choisis. Nous y avons puisé ce qu'il contient dans l'ordre du savoir mais surtout dans l'ordre du savoir-faire au plan de l'analyse basée à la fois sur la présence des relations topologiques, dont Piaget avait démontré l'émergence primordiale dans la perception de l'enfant et sur les lois de la gestalt. En rendant opératoire sur notre corpus certains des éléments analytiques expliqués méthodiquement par Saint-Martin, nous avons voulu accorder une importance particulière au langage plastique d'abord parce que les œuvres de l'art concret ne présentent pas d'inscription linguistique ni de matière iconique, mais surtout parce que nous considérons, au même titre que Saint-Martin, le message particulièrement signifiant.



Longtemps la sémiologie s'est concentrée sur l'étude de l'iconicité des œuvres, sans reconnaître une différenciation essentielle entre les niveaux iconiques et plastiques de l'œuvre d'art. L'avènement de l'art abstrait a forcé l'établissement de cette distinction, ce qui fait que l'on a, du même coup, reconnu que les œuvres d'art qui faisaient fi de la figuration avaient, elles aussi, un sens, que toute action de l'ordre du sensible est porteuse de sens tant pour celui qui l'effectue que pour tout ceux qui en prennent connaissance. Saint-Martin a développé l'une des approches qui répondait au besoin d'enrichir la sémiologie visuelle de nouveaux instruments adaptés à la description de ces phénomènes nouveaux d'organisation du tissu plastique. Au-delà même du souci d'enrichir la méthodologie de l'analyse visuelle, son travail, devenu aujourd'hui une référence classique, s'est révélé apte à combler les lacunes de la sémiologie linguistique et littéraire, en ce qui concerne toute œuvre ou travail peu ou prou iconique.

#### 4.1.2 Variables visuelles

L'analyse exploratoire des variables visuelles consiste en une description des régions du champ visuel selon leurs variables prépondérantes à l'aide d'une grille de partition de 25 cases.

Saint-Martin postule que le langage visuel peut être compris en regard de ses différentes variables visuelles qu'elle range en deux catégories : les variables plastiques (la couleur et la texture), qualités objectives de la matière, et les variables perceptuelles (la frontière, la dimension, l'implantation dans le plan et l'orientation), issues d'une opération de synthèse perceptive opérée sur cette matière.

#### A. Variables plastiques

##### La couleur

Il s'agit, dans un premier temps, de déterminer les pôles chromatiques au sein de l'objet sémiotique que Saint-Martin compte au nombre de treize – le rouge, le bleu, le jaune, le vert, l'orangé, le violet, l'ocre, le pourpre, le brun, le rose, le blanc, le noir et le gris –

et ensuite de procéder à la description et à l'analyse de ces pôles en se référant à leurs qualités principales : la chromaticité, la saturation, la tonalité, la luminosité et la complémentarité.

La texture ou effets de texture

Par texture, on entend ici les caractéristiques de la surface de l'œuvre, les reliefs, modelés, ou les effets visuels de profondeur apparaissant suivant la façon dont la lumière interagit avec la structure interne et le mode d'étalement de la matière colorée et la fait varier. La texture peut être une propriété du pigment comme un effet optique, un effet de matière. Elle réfère à la tactilité perçue qui, elle-même, renvoie à notre expérience du réel.

## **B. Variables perceptuelles**

Dimension ou quantité

Il faut ensuite considérer la dimension que représente une étendue colorée, et ce, dans les trois dimensions. Les effets visuels d'une zone varient considérablement en fonction de sa taille par comparaison au champ visuel ou à d'autres éléments à l'intérieur de ce champ. Par exemple, un élément de grande taille a tendance à s'avancer tandis qu'un élément de petite taille effectue plutôt un mouvement de recul dans la profondeur.

Orientation ou vectorialité

Les propriétés des variables visuelles confèrent aux régions une « tension en mouvement » dirigée dans les trois dimensions qui peut être virtuellement prolongée ou mise en rapport avec d'autres éléments du champ visuel. Les vecteurs seront plus ou moins intenses selon leur position au sein du plan originel.

Frontières/formes

Les frontières ou contours sont produits par une modification des qualités des variables visuelles d'une région à l'autre du champ. Les contours des régions peuvent être nets

ou flous, marqués d'une ligne/contour, d'une zone dégradée, d'un plan linéaire ou simplement par une juxtaposition de zones contrastées. Il peut s'agir également d'une transition graduelle entre deux zones plus ou moins homogènes. La qualité des frontières a un effet direct sur la qualité chromatique ; un contour net engendre une couleur interne solide, dense, alors que d'un gradient marginal flou résultera une couleur souple, vaporeuse, passant d'une apparence ferme à celle d'un volume pénétrable.

Il existe deux grandes catégories de formes : les formes ouvertes et les formes fermées. Une forme fermée est marquée d'une ligne/contour dont les deux hypothétiques extrémités se rejoignent. Plus les courbes de ce type de forme varient, plus les forces qu'elles mettent en œuvre sont insistantes. Quant à la forme ouverte, il s'agit d'une étendue colorée dont les côtés rencontrent ceux de l'œuvre à moins qu'elle ne soit, elle-même, enserrée d'une ligne-contour. La vectorialité à l'oblique de la forme ouverte est prégnante étant donné qu'elle est perçue dans son rapport aux axes horizontaux et verticaux que représentent les côtés périphériques de l'œuvre.

#### Implantation dans le plan

Elle constitue la position relative d'une zone par rapport aux trois dimensions. Il s'agit de prendre en compte la distance qui la sépare des côtés périphériques du champ visuel, les rapports qu'elle entretient avec différents axes à l'intérieur du plan et d'étudier les effets de profondeur, d'élévation ou de creusement en se référant à la surface. Ces effets peuvent résulter de deux types de profondeur : la profondeur optique et la profondeur illusoire. La première peut être engendrée par différentes variables visuelles ; les interrelations des couleurs, les textures, la netteté des contours peuvent contribuer à faire avancer ou reculer une zone par rapport à la surface. Les qualités chromatiques sont particulièrement importantes pour déterminer la profondeur d'une région. En effet, en fonction de son intensité, une teinte lumineuse sur un fond sombre effectuera un mouvement vers l'avant tandis qu'elle reculera par

rapport à un fond clair et une teinte saturée paraîtra à l'avant-plan si elle est juxtaposée à une teinte moins saturée. Il est également intéressant de souligner qu'à intensité égale, deux régions colorées provoquent automatiquement un effet de *push and pull* et qu'un trop grand contraste entre deux régions engendre un vide qui fait qu'une zone peut sembler dans une position de flottement devant une région considérée plutôt comme un trou. Pour ce qui est de l'influence de la qualité des frontières sur la profondeur, on a constaté qu'une zone qui montre des frontières nettes s'approche du récepteur contrairement à une zone dont les frontières sont imprécises. Par ailleurs, la théorie de la gestalt postule que deux formes semblables superposées adoptent une position différente dans la profondeur. La profondeur illusoire, quant à elle, résulte d'espaces lointains qui reposent sur des systèmes perspectivistes précis.

#### 4.1.3 Syntaxe du langage visuel

Les règles syntaxiques constituent les mouvements opérés par la perception qui organisent les relations entre les régions. Nous avons convenu de traiter, pour les fins de notre analyse, des rapports topologiques, des rapports gestaltiens ainsi que des lois d'interaction des couleurs. Le travail de définition de ces règles ayant déjà été mené ailleurs<sup>60</sup>, nous nous contenterons de retracer à grands traits leurs principaux effets.

##### A. Rapports topologiques

###### Voisinage et séparation

Le voisinage est une relation d'attraction qui s'instaure entre deux régions pouvant être positionnées à distance. Elles se lient visuellement l'une à l'autre en fonction d'une similitude de certaines de leurs variables visuelles. Ainsi se constitue la fonction de continu dans le champ visuel. La séparation, quant à elle, constitue l'établissement d'une disjonction entre deux zones en fonction de la différence de certaines variables visuelles.

### Emboîtement et enveloppement

L'emboîtement apparaît lorsqu'une région est positionnée entre deux autres régions. Cela a pour effet que les zones semblent davantage séparées tout en étant jointes les unes aux autres car elles font partie d'un ensemble. L'enveloppement est une relation du même ordre entre une région et les régions qui l'entourent. Le lien qui les unit est plus étroit que ceux qui sont produits par l'emboîtement.

### Ordre de succession

L'ordre de succession constitue le rythme qui compose l'espace de l'œuvre. Il est engendré par la répétition de certaines variables visuelles des régions. La sérialisation en est un exemple.

### Vectorialité

Une région présente une densité décroissante du centre, à densité maximale, jusqu'à ses côtés, ce qui engendre nécessairement un mouvement énergétique centrifuge/centripète qui possède une orientation.

### L'ouverture / fermeture

L'ouverture ou la fermeture d'une région modifie sa relation aux éléments voisins agissant du même coup sur les interrelations entre les autres variables visuelles.

## B. Rapports gestaltiens

Les rapports gestaltiens sont les lois de la théorie de la gestalt : la relation figure/fond qui engendre une superposition d'une région sur une autre les amenant à s'éloigner l'une de l'autre dans la profondeur, la loi de proximité, qui incite les régions rapprochées dans les trois dimensions à se lier entre elles pour former une gestalt suivant la pression de la bonne forme, le facteur de similitude qui incite les régions semblables à s'approcher les unes des autres, la loi de clôture qui provoque une

---

<sup>60</sup> Fernande Saint-Martin, *op. cit.*, pp. 89-98.

tension incitant le récepteur à voir les frontières d'une région se fermer pour se rapprocher d'une bonne forme, la loi de la bonne courbe et du bon angle qui incite les éléments susceptibles de former une courbe ou un angle à se lier dans le champ visuel, la loi de la même direction qui regroupe les vecteurs pareillement orientés.

#### 4.1.4 Lois d'interaction de la couleur

##### Loi d'égalisation

Les couleurs qui sont similaires voient leur différence s'atténuer et ce phénomène s'accroît dans le cas de régions qui font partie d'un ensemble constitué.

##### Contrastes tonaux et chromatiques simultanés

Lorsqu'une couleur est perçue à l'intérieur d'une région aux frontières nettes, une couleur complémentaire est projetée par l'œil sur elle, mais de façon plus insistante sur ses régions voisines, à partir de leurs frontières communes. Elles peuvent également s'effectuer sur des régions distantes. Par ailleurs, une forme noire accentue la clarté des régions qui l'entourent, de même qu'une surface claire assombrit l'espace avoisinant.

##### Contrastes tonaux et chromatiques successifs

Une région perçue peut provoquer la projection sur une autre région d'une forme semblable, mais de couleur complémentaire, à la région initiale.

##### Mélange optique

Deux pôles chromatiques qui se juxtaposent créent une troisième couleur optique qui annule l'effet des deux autres, phénomène qui est plus susceptible de se produire si ces deux couleurs contrastées occupent de petites surfaces équivalentes.

En plus des propositions de Saint-Martin, certains éléments de la sémiotique linguistique se révéleront forts utiles à notre étude parce que, d'une part, les affiches du style international comportent un message verbal qu'il est impossible d'ignorer et que, d'autre part, ils peuvent être rendus opératoires sur les plans plastiques et iconiques

des œuvres et des travaux. En effet, l'appropriation du discursif par le visuel est généralement admise. Pour ce qui relève de la communication, tant dans le message plastique que dans les inscriptions linguistiques, nous traiterons des facteurs et fonctions de la communication définis par Roman Jakobson, des catégories de personnes et des attitudes communicationnelles expliquées par Émile Benveniste ainsi que des figures de la rhétorique minutieusement répertoriées par le Groupe  $\mu$ . Pour comprendre le rapport du texte à l'image inhérent aux affiches de style international, nous nous attarderons aux fonctions d'ancrage et de relais fixées par Roland Barthes. Toutes ces notions, en plus de servir de manière adéquate l'analyse visée, sont héritières d'une pensée structuraliste qui se trouve voisine de l'esprit de création (rationaliste et universaliste), dans lequel les œuvres analysées ont été conçues.

#### 4.1.5 Facteurs et fonction de la communication

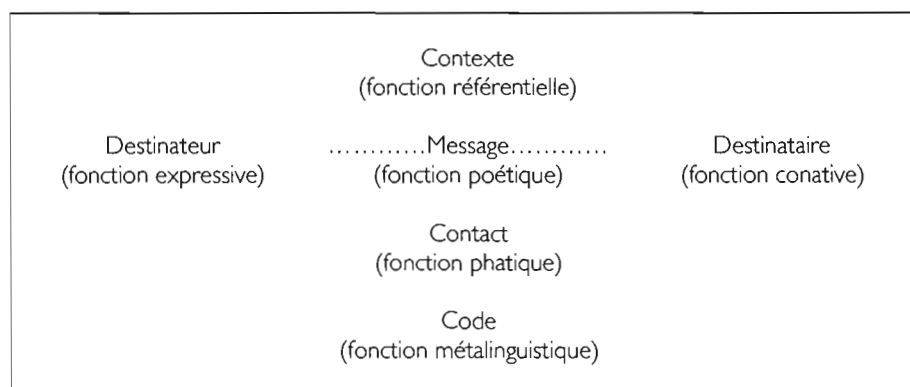
Roman Jakobson, dans son *Essai de linguistique générale*, propose une définition des facteurs de la communication et des fonctions linguistiques auxquelles ils renvoient.

Pour Jakobson, six facteurs sont constitutifs de tout acte de communication verbal : le destinataire, le destinataire, le message, le contexte, le contact et le code. Ces six facteurs sont inaliénables sans quoi la communication ne peut être établie ou maintenue. Jakobson décrit sommairement la façon dont ces facteurs sont interreliés dans le processus communicationnel :

Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le "réfèrent") [...]; ensuite, le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire (ou, en d'autres termes, à l'encodeur et au décodeur du message) ; enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication<sup>61</sup>.

Chacun de ces six facteurs renvoie à une fonction linguistique qui lui est propre. Voici la représentation schématique de ce qu'implique un acte communicationnel pour Jakobson.

**Tableau 2**  
Facteurs et fonctions de la communication (Jakobson)



Il faut noter que les messages remplissent généralement plusieurs fonctions, et que pour analyser l'acte de communication, il convient simplement de trouver les fonctions qui prédominent.

Il apparaît normal, dans un premier temps, d'utiliser ce schéma pour analyser les affiches de style international étant donné qu'elles constituent des médiums qui ont pour objectif premier de transmettre un message par le biais du langage verbal. Cependant, nous ferons également appel à ce schéma pour analyser le message visuel des affiches ainsi que celui qui est suggéré par les œuvres de l'art concret. Pour Jean Caune, « les fonctions relevées par Jakobson ne dépendent pas de la particularité de la langue, elles sont [...] un instrument particulièrement fécond pour analyser les pratiques de la création artistique, quels qu'en soient les supports expressifs »<sup>62</sup>. Ce schéma nous paraît donc éclairant pour déterminer la nature des rapports entre art concret suisse et

<sup>61</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale 1*, Paris, Minuit, 1963, pp. 214-215.



graphisme de style international en tentant de relever ce qui, dans l'activité artistique ou graphique, procède d'une activité de communication. Nous réinterpréterons les fonctions du langage pour montrer comment elles peuvent nous éclairer pour la dimension communicationnelle de l'art concret et du graphisme de style international.

Jakobson développe dans un premier temps la fonction expressive concernant l'émetteur. Elle se manifeste lorsque l'on peut pointer chez lui des signes de subjectivité. Elle met l'accent sur l'attitude, le statut du locuteur, elle est donc inhérente dans les œuvres où les travaux qui mettent en relief l'état affectif du sujet s'exprimant.

La fonction conative est orientée vers le destinataire. Elle traduit la volonté de produire un effet sur le récepteur, de l'impliquer, voire de l'influencer. Au plan verbal, elle se repère généralement aux occurrences de la deuxième personne ou sous la forme de l'impératif. Une œuvre ou un travail graphique implique forcément cette fonction dans une certaine mesure étant donné que ces deux formes d'expression visent un récepteur et cherche à engendrer chez lui des effets sensibles. Elle se manifeste explicitement en publicité où l'objectif de la communication est de pousser le récepteur à l'action dans le sens convoité par l'émetteur.

La fonction référentielle est centrée sur le contexte, le référent auquel le message renvoie. Elle se révèle lorsque les informations véhiculées n'ont de sens qu'en fonction de la situation. L'analyse de la fonction référentielle de l'objet artistique/graphique implique les questions d'ordre idéologique liées au dévoilement/travestissement du référent, du réel. Certaines œuvres d'art peuvent sembler ne pas présenter de fonction référentielle, ne pas informer sur le contexte, sans pour autant qu'elles soient privées de sens et de signification. Notons à titre d'exemples la musique ou la peinture non figurative.

---

<sup>62</sup> Jean Caune, *La culture en action, De vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1992, p. 339.

La fonction poétique est présente lorsque les éléments du code qui composent le message sont disposés de manière insolite ou lorsqu'un jeu sur le code provoque des effets de sens. Elle vise à surprendre, à intéresser, à amuser le récepteur. La fonction poétique, loin de n'être présente qu'en poésie, a partie liée avec tout processus artistique pour qui la forme apparaît comme une considération dominante.

La fonction métalinguistique répond à l'exigence de rendre intelligible le code, de s'assurer que le producteur partage le même code que le récepteur. L'art et le graphisme appellent un dialogue avec le langage visuel des œuvres et des travaux qui font partie de l'Histoire et, ainsi, possèdent une fonction métalinguistique (citation, référence, variation). Dans cette logique, la réception esthétique suppose une réception éclairée, informée par les filiations et les ruptures et l'initiation à l'art et au graphisme ne peut pas ne pas comporter un discours métalinguistique.

Enfin, la fonction phatique sert à assurer le contact entre l'émetteur et le récepteur ; il s'agit de rendre la communication effective en utilisant divers procédés concourant à une meilleure compréhension du message. En art/graphisme, cela se traduit par une plus grande lisibilité des formes, de la typographie.

#### 4.1.6 Ancrage, relais

Il est généralement admis que le message linguistique lié à une image possède une importance considérable pour son interprétation ; l'image est fondamentalement polysémique, c'est-à-dire qu'elle est susceptible d'engendrer de multiples et diverses significations que le message linguistique est en mesure d'orienter.

Aussi, Roland Barthes<sup>63</sup> différencie deux fonctions que le message linguistique, mis en relation avec le message iconique, est susceptible de remplir suivant la façon dont il en

---

<sup>63</sup> *Op. cit.*, pp. 30-33.

dirige le sens : soit le texte a, dans son rapport à l'image, une fonction d'ancrage, soit il a une fonction de relais.

D'une part, la fonction d'ancrage, la plus fréquente en ce qui concerne l'image fixe, permet de « fixer la chaîne flottante des signifiés » que produit la polysémie de l'image en pointant « le bon niveau de perception », ce que l'on doit privilégier parmi les différentes lectures que l'image seule est en mesure d'engendrer.

D'autre part, la fonction de relais se présente lorsque le message linguistique vient pallier des lacunes expressives de l'image, s'ajouter à ce qu'elle signifie afin de rendre la diégèse opérante. De fait, bien qu'un message exclusivement visuel puisse communiquer remarquablement, il y a des choses qui ne peuvent être transmises sans l'intervention du texte.

#### **4.1.7 Attitudes communicationnelles : discours, récit, et catégories de personne**

La théorie des plans de l'énonciation d'Émile Benveniste institue que toute situation de communication est établie par le destinataire selon l'une des deux attitudes communicationnelles que constituent le discours et le récit. Ces attitudes sont fondées sur la présence et l'absence d'embrayeurs, oppose les énoncés qui font référence à la situation d'énonciation à ceux qui ne se fondent que sur eux-mêmes. Dans le discours, « quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de personne tandis que dans l'histoire « les événements semblent se raconter eux-mêmes »<sup>64</sup>.

Les catégories de personnes verbales sont, parmi d'autres éléments linguistiques tels que les adverbes temporels et de lieu, des temps verbaux, des embrayeurs pour Jakobson, des indicateurs pour Benveniste. Elles comprennent la première personne, « l'être qui parle », la deuxième personne, « l'être à qui l'on parle » et la troisième

personne, « l'être de qui l'on parle »<sup>65</sup>. Il faut évidemment ajouter à ces trois formes de base, une forme plurielle composée du « nous », du « vous » et du « ils ».

La situation du discours implique nécessairement la présence d'au moins un embrayeur tandis que la situation de récit se caractérise par des embrayeurs effacés : il, troisième personne ou non-personne.

Sur le plan plastique, si l'affiche présente un personnage, le regard, la posture<sup>66</sup> constituent les embrayeurs de la catégorie de personne et de l'attitude communicationnelle, quels qu'ils soient. S'il y a absence de personnage, l'image présente invariablement un il non-oppositionnel engendrant l'attitude du récit.

#### 4.1.8 Figures de la rhétorique

Le Groupe  $\mu$  dans sa *Rhétorique générale* a tenté de décrire toutes les figures de la rhétorique selon quatre opérations logiques simples : suppression, adjonction, permutation et substitution d'éléments discursifs saisis tantôt au niveau du signifiant, tantôt au niveau du signifié. Ce type de classement nous sera utile pour parler des figures de la rhétorique qui s'inscrivent au sein des œuvres et des affiches, tant sur le plan du langage visuel que sur le plan du message verbal. Nous présentons ici le tableau qui en fait une synthèse<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 242.

<sup>65</sup> Jean-Marie Laurence, « Variation du verbe », *Grammaire française*, Montréal, Guérin, 1976, p. 355.

<sup>66</sup> Georges Péninou, *Intelligence de la publicité, Étude sémiotique*, Paris, Robert Laffont, 1972, 304 p.

<sup>67</sup> Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 49.

**Tableau 3**  
Figures de rhétorique (Groupe  $\mu$ )

	Grammaticales (code)			Logiques (réfèrent)
	Expression		Contenu	
	A. Métaplasmes	B. Métataxes	C. Métasémèmes	D. Métalogismes
Opérations	Sur la morphologie	Sur la syntaxe	Sur la sémantique	Sur la logique
Substantielles				
1. Suppression				
1.1 Partielle	Aphérèse, apocope, syncope, synérèse	Crase	Synecdoque et antomase généralisante, comparaison, métaphore in presentia	Litote 1
1.2 Complète	Déléation, blanchissement	Ellipse, zeugme, asyndète, parataxe	Asémie	Réticence, suspension, silence
2. Adjonction				
2.1 Simple	Prosthèse, diérèse, affixation, épenthèse mot-valise	Parenthèse, concaténation, explétion, énumération	Synecdoque et antonomases particularisantes, archilexie	Hyperbole, silence hyperbolique
2.2 Répétitive	Redoublement, insistance, rimes, allitération, assonance, paronomase	Reprise, polysyndète métrique, symétrie	néant	Répétition, pléonasmе, antithèse
3. Suppression-adjonction				
3.1 Partielle	Langage enfançon, substitution d'uffixes, calembour	Syllepse, anacoluthе	Métaphore in absentia	Euphémisme
3.2 Complète	Synonymie sans base Morphologique, archaïsme, néologie, forgerie, emprunt	Trans de classe, chiasme	Métonymie	Allégorie, parabole, fable
3.3 Négative	néant	néant	Oxymore	Ironie, paradoxe, antiphrase, litote 2
Rationnelles				
4. Permutation				
4.1 Quelconque	Contrepet, anagramme, métathèse	Tmèse, hyperbate	néant	Inversion, logique, inversion chronologique
4.2 Par inversion	Palindrome, verlen	Inversion	néant	

Il va sans dire que tous les éléments analytiques présentés ici ne seront pas abordés en profondeur dans chacune des analyses. Seul ce qui nous paraît pertinent à notre objectif sera retenu. Il ne s'agit pas d'être exhaustif, les analyses servant ici à confirmer ou à infirmer notre hypothèse de départ concernant une correspondance des langages plastiques des œuvres de l'art concret et des affiches de style international sur la base de leur transparence. Si cette énumération terminologique a pu sembler laborieuse au

lecteur, les analyses présentées tenteront au contraire de permettre une lecture claire des images choisies.

## 4.2 Choix du corpus

Rappelons d'abord que nous avons choisi de limiter notre projet d'analyses, pour le volet graphisme, au seul support de l'affiche. Les affiches choisies sont particulièrement représentatives du style international. Elles ont été créées par des graphistes dont le travail témoigne d'une cohérence dans la démarche et qui ont œuvré en Suisse dans la période qui nous intéresse (1950 à 1970). Il s'agit d'affiches primées dans le cadre du concours *Les affiches suisses de l'année* organisé conjointement par le Département fédéral de l'intérieur et la Société Générale d'Affichage dont les critères d'évaluation sont la qualité artistique, la créativité, l'originalité et la force d'expression<sup>68</sup>. Quant au choix des œuvres de l'art concret, elles ont été sélectionnées parce qu'elles proviennent des collections de la Haus Konstruktiv et de la Kunsthaus de Zurich pour la simple et bonne raison que nous avons eu l'occasion d'en saisir toute la portée en les voyant physiquement en leur lieu d'existence. Elles devaient évidemment avoir été créées par des artistes appartenant clairement au mouvement dans cette même période que nous étudions. Pour que la comparaison s'avère signifiante, nous avons jugé nécessaire d'analyser deux affiches pour chaque catégorie (photographie et typographie, typographie seule, illustration géométrique abstraite et typographie) – ce qui porte à 6 le nombre d'affiches analysées – ainsi que 3 œuvres de l'art concret.

## 4.3 Analyses sémiologiques d'exemples

Pour faciliter la lecture des textes visuels, les plans ont été divisés en régions identifiées par un numéro qui ont elles-mêmes été segmentées lorsque nécessaire en sous-régions identifiées par l'ajout d'une minuscule (fig. 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14). Nous rappelons également que l'ensemble de la surface de l'œuvre se divise en 25 cases.

<sup>68</sup> Flavio Cotti, « Préface », Collectif, *50 ans, Affiches suisses primées par le Département fédéral de l'intérieur*, Genève, Société Générale d'Affichage, 1991, p. 16.

### 4.3.1 Exemples d'affiches intégrant la photographie

Pour exemplifier le type d'affiche intégrant la photographie, nous avons choisi les œuvres suivantes : Armin Hofmann, Affiche, 1959, lithographie, 90 X 128 cm (fig. 1), Carl B. Graf, Affiche, 1956, lithographie, 90 X 128 cm (fig. 3).

#### A. Armin Hofmann, Affiche, 1959, lithographie, 90,5 X 128 cm (fig. 1).

1) Les pôles chromatiques : L'échelle de distribution chromatique est minimale puisque seulement 3 des 13 pôles chromatiques établis par la sémiologie topologique sont utilisés : le noir et le blanc et le gris. Un seul pôle est arboré par chacune des régions. La saturation, la luminosité et la qualité, qui reste stable à l'intérieur des régions R2 et R3, modulent sur le pourtour des zones de contact entre R1 et R4, particulièrement sur la gauche de la région R1 où la luminosité diminue et où celle de R4 augmente progressivement.

2) La texture : La lithographie présente une texture lisse qui affecte l'ensemble des régions. Cependant, un effet de texture purement optique est présent dans le cas de la région R1 qui présente un contour indéfini. Par suite du changement graduel du type de stimulation, la masse chromatique de R1 devient diffuse, poudreuse. L'effet se propage par contact à l'intérieur de la région R4.

3) La dimension : Par vision périphérique, les régions présentent un fort contraste dans leurs dimensions, ce qui permet de clairement fragmenter le plan. L'application de la grille montre qu'elles occupent de 2 cases pour R3 et jusqu'à 25 cases pour R4 en passant par 8 et 16 cases pour R2 et R1. Notons que R3 qui n'occupe que 2 cases est composée d'une série de caractères typographiques de si petites tailles qu'ils ne peuvent être considérés isolément. La lisibilité du texte qui en ressort est, par conséquent, grandement compromise.

#### 4) Les frontières/formes :

Les régions R2 et R3 présentent des bords nets et fermes qui créent un effet de lignes vectorielles conférant à leur couleur interne un aspect dense et solide. Par ailleurs, les frontières de R1, comme nous l'avons vu, sont plus ou moins floues et par le fait même, les bords de R4 qui leur sont juxtaposés sont proportionnellement indéfinis.

Aussi, les formes R2 et R3 sont fermées. À l'opposé, les régions R1 et R4 sont ouvertes : R1 est coupée par le cadrage qui l'ouvre sur trois côtés formateur du plan originel et est en partie effacée par un effet de sombre tandis que R4 est complètement ouverte à la périphérie. R2 et R3 se présentent comme des bonnes formes puisqu'elles que notre habitude ou expérience acquise nous les fait percevoir d'emblée comme des lettres dont la police de caractères typographiques assure la simplicité et la régularité : chacune des lettres possède certaines caractéristiques d'une forme géométrique simple (cercle, rectangles, jonction de courbes régulières).

À nouveau, par habitudes gestaltiennes issues de la perception du « monde naturel », R1 se prête à un processus d'iconisation : on reconnaît y aisément le schème d'un corps féminin volumétrique, tronqué, et par extension divers éléments de costume : tutu (R1f, R1g), chausson (R1i) qui l'identifie comme ballerine. Elle constitue le résultat d'un regroupement préalable d'éléments épars de par le facteur de clôture.

Quant à R4, elle présente une forme plus complexe à laquelle il est difficile d'apposer un lexème. Le fait qu'elle soit entièrement ouverte à la périphérie du plan la désigne comme une étendue quelconque définissant une configuration générale, non spécifique. La région R1 lui confrère une certaine épaisseur un volume interne. Cependant, certaines des sous-régions qui la composent peuvent être également partiellement assimilées à des bonnes formes (R4a, R4c, R4e).



5) La vectorialité : Les régions R2 et R3 présentent des vecteurs circulaires et de très légères diagonales qui se voient supplantés par la force de leur vecteurs orthogonaux. Ces régions seront ainsi à l'origine de la stabilité structurelle du champ, créant une matrice fixe venant contrecarrer l'effet de dislocation provoqué par la vectorialité moins régulière de la région R1. Les vecteurs principaux de cette région constituent une grande courbe irrégulière qui relie le haut et le bas du plan pouvant toutefois avoir l'effet, par comparaison à R2, d'un vecteur vertical. Vient s'ajouter à elle une diagonale dysharmonique qui creuse dans la profondeur vers la gauche (R1j), une seconde diagonale dysharmonique plus proche de l'horizontale qui reste à la surface du plan (R1f appuyée par R1g) ainsi qu'une diagonale harmonique qui appuie le mouvement vers la gauche dans la troisième dimension de R1j (R1b, R1c). La vectorialité de la région R4 varie avec celles des trois autres régions qui lui sont intégrées.

#### 6) Implantation dans la profondeur

L'analyse syntaxique révèle qu'en vertu de la loi des contrastes simultanés de tonalité, le mouvement visuel provoqué par l'inscription des formes blanches (R1, R2, R3) dans un environnement noir (R4) provoque l'effet de figures sur fond, c'est-à-dire d'écartement dans la profondeur entre ces éléments.

Cependant, les régions R2 et R3 acquièrent plus aisément les caractéristiques de figures sur fond par rapport à R4 que la région R1. En effet, Les régions R2 et R3, parce qu'elles sont fermées et qu'elles présentent des contours nets, s'avancent. Elles arborent une texture lisse qui leur donne un effet de solidité. Les éléments qui les composent sont suffisamment voisins, rapprochés, denses et compacts pour être liés dans un effet de continu au point où ils deviennent inséparables et où un vide énergétique s'interpose entre eux. Les régions R2 et R3 semblent ainsi flotter à l'avant du plan, le passage entre elles et R4 s'effectuant de façon trop brusque pour qu'un éventuel rapprochement s'instaure. À l'inverse, R1 présente des vecteurs qui creusent le plan, constitue une forme ouverte, et expose un contour indéfini, trois

caractéristiques qui l'empêchent de se constituer clairement comme forme sur fond. Au fur et à mesure que le degré de transition devient plus flou, la couleur devient souple, aérienne, passant graduellement d'un aspect ferme à un volume pénétrable et se confondant de manière progressive avec la région R4. Cette dernière devient ainsi un espace auquel s'intègre la région R1, ce qui produit une très forte liaison par contenant/contenu dans la troisième dimension. Ce phénomène est accentué par le fait que R1 s'ancre à la périphérie du plan sur trois des côtés formateurs et qu'en ce sens elle se détache difficilement de la région R4 par laquelle elle est enveloppée. Il est cependant nécessaire de mentionner, sans toutefois la retenir, l'hypothèse de reconstitution de la région R1 dans sa totalité par les facteurs de clôture, de boniformisation et de continuité qui la font apparaître comme une forme fermée sur R4. En somme, R4 est à la fois vue comme un fond pour R2 et R3 et un volume pénétrable intégrant R1.

#### 6.1) Perspectives et points de vue

Les points de vue pris par le producteur en rapport avec les différentes régions impliquent à la fois des positionnements corporels et des angles de vision oculaires variés :

- a) Visée oblique d'un point inférieur vers le haut (R1 et R4) ;
- b) Visée frontale à l'horizontale (R2) ;
- c) Visée frontale (R3).

Ces visées du producteur engendrent l'identification des perspectives suivantes :

- a) Une perspective externe d'éclairage par le réseau d'effets d'ombres qui postulent une source d'éclairage externe au plan pictural, qui seraient localisées au centre à droite.
- b) Une perspective optique qui ramène dans la proxémique, produite par l'utilisation importante des aplats chromatiques et qui désigne le positionnement des régions dans l'avant/l'arrière.

- c) Une perspective parallèle créée par les vecteurs des régions R2 et R3 qui sont prolongés perceptuellement.
- d) Une perspective frontale par la verticalité de R1 et R2 et l'élimination des paramètres de l'espace lointain par l'effet de clair-obscur.

#### Dénotation

Nous avons vu que le message visuel est composé d'une ballerine en mouvement surgissant de l'ombre dans un effet de clair-obscur. Sa posture, son tutu et son chausson nous ont permis de l'identifier comme telle. On y voit également deux séries de caractère typographiques, l'une, de grande taille placée à la verticale, l'autre, de petite taille, placée à l'horizontale.

L'inscription linguistique présente le mot Giselle – le nom du ballet ou du personnage, c'est selon – ainsi que l'annonce l'annonce d'un série de représentations en plein air du 19 au 31 août au Parc Rosenfeld de Bâle.

#### Connotation

Non seulement le visage du personnage est absent, mais le cadrage est tel qu'il n'y a pas de tête du tout. Le visuel de l'affiche est par conséquent structuré selon la catégorie de personne du « il non-oppositionnel ». Cette seule variable du regard, déterminante, permet d'affirmer que l'image relève de l'attitude fondamentale du récit.

Plusieurs effets contribuent à attribuer au message visuel une fonction poétique. En effet, en posant le regard sur la ballerine, on se rend compte que l'attention est portée davantage à la structure de la représentation qu'au référent. Le cadre saisit le corps de la ballerine en mouvement dans un effet de filé, lui retranche la tête et le pied, la bloque. L'absence de visage signe la figure de l'ellipse. Cette omission ne nuit pas à la compréhension ; elle permet cependant d'annuler le caractère individuel de la ballerine pour permettre à chaque récepteur d'y projeter les traits de son choix y compris les

siens propres. Dans le même ordre d'idée, cette figure de la ballerine se présente comme une synecdoque, une figure de la catégorie des métasémèmes qui consiste à présenter la partie pour le tout ou l'individu pour l'espèce, en l'occurrence cette ballerine pour l'ensemble du ballet. Par ailleurs, le naturalisme est atténué par l'emploi du noir et blanc ; l'effet de clair-obscur, fortement contrasté, engendre une dissolution de certaines parties du corps et de l'arrière-plan qui se confondent dans la noirceur et un effacement des détails dans la lumière. La ballerine est ainsi dépersonalisée, décontextualisée et est par ailleurs saisie de manière frontale. Aussi, les caractères typographiques de la région R2, placés à la verticale et se déployant sur une grande surface, sont écartés de ce à quoi ils réfèrent pour mettre leur forme en évidence. De fait, sur le plan de la rhétorique, une figure de comparaison s'instaure entre le mot et la ballerine qui se déploient tout deux à la verticale et qui présentent une similitude formelle. Aussi, la grande taille des lettres du mot Giselle appuie cette comparaison en même temps qu'elle suggère la figure hyperbolique. En effet, le mot semble paraître trop imposant pour son référent. Par ailleurs, le G du mot Giselle, figure comme une flèche indiquant la direction du mouvement de la ballerine.

Les données purement informatives qui indiquent les modalités de représentation du ballet relèvent de la fonction référentielle de la communication. Le message linguistique est également fondé sur la catégorie du il non-oppositionnel engendrant l'attitude du récit.

**B. Carl B. Graf, *Affiche*, 1956, lithographie, 90,5 X 128 cm (fig. 3).**

1) Les pôles chromatiques : Seulement 3 des 13 pôles chromatiques apparaissent dans la composition de cette affiche : le bleu, le noir et le blanc. La région R1 arbore les trois couleurs tandis que les régions R2 à R9 ne sont constituées que d'une seule d'entre elles dont la saturation, la luminosité et la qualité sont invariables. Cependant, ces caractéristiques varient à l'intérieur de la région R1 en plusieurs endroits parfois de façon ténue (R1a, R1b, R1c, R1h), et particulièrement intensément dans la zone de

passage entre les sous-régions R1d et R1e, où la luminosité et la saturation du bleu et du noir modulent pour former un dégradé engendrant un effet d'ombrage représenté par la région R1d, conférant ainsi à l'ensemble de la région R1 une volumétrie incurvée.

2) La texture : L'ensemble de l'affiche présente une texture lisse engendrée par la lithographie. Toutefois, un effet de texture optique apparaît à l'intérieur de la région R1. Le passage du noir au bleu, de la région R1d à R1e, crée l'illusion d'un volume. La sous-région R1c avance graduellement, en fonction de sa saturation et de sa luminosité qui augmentent de la gauche vers la droite, par rapport à la sous-région R1d. Ainsi, l'impression d'un volume courbe est créée, le centre de la région R1 s'approchant et la périphérie s'éloignant dans la profondeur. Cet effet est accentué par les pointes dirigées vers le centre de l'image des sous-régions R1c et R1f formées, semble-t-il, par la réflexion de la lumière. Également, un trou semble apparaître à l'intérieur des zones identifiées R1h et R1i.

3) La dimension : Les régions présentent des dimensions qui contrastent les unes avec les autres permettant de faire une claire fragmentation du champ visuel. La grille qu'on lui a apposé indique que les plus petites régions R4, R7, R8 et R9 sont circonscrites à l'intérieur d'une seule des cases de la grille, que R5 et R6 occupent 2 cases, R2 et R3, 6 et 7 cases tandis que R1, la plus imposante, occupent 21 cases sur 25. Il est intéressant de noter que les régions R4 à R9 sont composées de caractères typographiques de petite taille qui se regroupent visuellement pour former un mot ou un bloc de mots : nous ne les avons donc pas considérés isolément. Ceux des régions R7 à R9 sont particulièrement petits, difficiles à lire à bonne distance, ce qui engendre un problème d'accessibilité au message qu'ils cherchent à transmettre.

#### 4) Les frontières/formes

Les frontières des régions R4 à R8 sont nettes, constituent ainsi des lignes vectorielles donnant aux formes un aspect dense et solide. Par ailleurs, les frontières de R1 sont

relativement claires mais s'effacent par endroits : sur le côté droit de R1a et sous R1d et R1f, de part et d'autre de la région R1.

En outre, les formes R4 à R8 sont fermées. À l'opposé, les régions R1, R2 et R3 sont ouvertes ; la partie supérieure de R1a et les parties inférieures de R1i, R1j et R1k sont coupées par le cadre et R2 et R3 sont ouvertes sur trois des côtés du plan originel : celui du haut, celui du bas et le gauche pour R2, celui du haut, celui du bas et le droit pour R3. Les régions R4 à R8 se présentent comme des bonnes formes puisque notre habitude de la lecture nous les fait percevoir d'emblée comme des lettres dont la police de caractères typographiques assure la simplicité et la régularité : chacune des lettres possède certaines caractéristiques d'une forme géométrique simple (cercles, rectangles, jonctions de courbes régulières).

À nouveau, par habitudes gestaltiennes issues de la perception du « monde naturel », R1 se prête à un processus d'iconisation : on reconnaît y aisément le schème d'un verre à eau ou à vin volumétrique, tronqué, et par extension divers composantes de ce dernier : coupe (R1a, R1c, R1e, R1f), liquide (R1b, R1d, R1e), pied (R1h, R1i, R1j, R1k), qui l'identifient comme tel. Elle constitue le résultat d'un regroupement préalable d'éléments épars de par le facteur de clôture.

Quant à R1 et R3, elles présentent une forme plus complexe à laquelle il est difficile d'apposer un lexème. Le fait qu'elles soient presque entièrement ouvertes à la périphérie du plan les désignent comme des étendues quelconques définissant une configuration générale, non spécifique. La région R1 leur confrère une certaine épaisseur, un volume interne. Elles peuvent toutefois être assimilées à des bonnes formes parce qu'elles sont dessinées par les courbes régulières de la région R1 qui, de plus, sont symétriques.

5) La vectorialité : Les vecteurs horizontaux des régions R4 à R8 dominent leurs vecteurs courbes ou verticaux du fait de l'agencement des caractères typographiques et s'associent visuellement aux vecteurs horizontaux des sous-régions R1b, R1g et R1h. Par ailleurs, les sous-régions R1j et R1k présentent des vecteurs symétriques qui se rapprochent de la verticale et les sous-régions R1c et R1f sont orientées, également de manière symétrique, par leurs courbes. Cependant, de l'ensemble de la région R1 ressort une forte vectorialité verticale du fait de la symétrie des éléments qui la composent. La combinaison de cette verticalité et de l'horizontalité des régions R4 à R8 et des sous-régions R1b, R1g et R1h stabilisent le champ, créent une matrice fixe venant contrecarrer l'effet du vecteur diagonal liant les sous-régions R1d et R1e qui creuse dans la profondeur vers la gauche pour créer l'effet de volumétrie recherché.

#### 6) Implantation dans la profondeur

La loi des contrastes simultanés de tonalité nous permet d'affirmer que l'effet perceptuel engendré par des régions blanches (R4 et R1 à cause de ses frontières formées par les sous-régions R1c, R1f, R1j, R1h et R1k et, dans une moindre mesure, R1a inscrites à l'intérieur d'un espace noir (R2, R3) crée un effet de figure sur fond, la forme blanche s'avancant par rapport au fond noir qui s'éloigne dans la profondeur. Les régions R5 et R6, également inscrites dans un environnement noir mais constituées de la couleur bleue, s'écartent elles aussi du fond, mais dans une moindre mesure, le contraste étant moins accentué que dans le cas des régions blanches.

Bien que certaines d'entre elles soient bleues, donc moins lumineuses et moins disjointes du noir, les régions R4 à R9, sont plus facilement identifiables comme figures sur le fond que composent les régions R2 et R3, que la région R1. Effectivement, les régions R4 à R9, se détachent du fond davantage du fait qu'elles sont fermées par des frontières nettes et qu'un effet de solidité leur est conféré par leur texture parfaitement lisse. Elles sont constituées de caractères typographiques liés les uns aux autres par un effet de continu instauré par leur fermeté et leur densité. Ainsi, ils deviennent

indissociables et un vide virtuel se glisse entre eux, la transition entre eux et le fond (R2, R3, R1i) s'opérant de manière si radicale que tout rapprochement apparaît impossible. Au contraire, R1 est caractérisée par des vecteurs dessinant une profondeur, est ouverte sur deux des côtés du plan et présente des frontières gommées à certains endroits, ce qui fait qu'elle ne peut se détacher de façon évidente du fond. Ainsi, certaines parties de R1 se confondent avec R2 ou R3, ce qui fait que ces deux régions sont susceptibles de constituer un environnement en trois dimensions dont R1 fait partie, provoquant une attraction marquée entre celle-ci, le contenu, et R2 et R3, le contenant. Cet effet est appuyé par l'ouverture de R1 au haut et au bas du plan et, de cette manière, il est difficile de la séparer des régions R2 et R3 par lesquelles elle est emboîtée. Notons qu'hypothétiquement, la région R1 pourrait être reconstituée comme un tout par les lois de clôture, de boniformisation et de continuité. Subséquemment, elle donnerait l'effet d'une région close placée sur R2 et R3 qui s'assembleraient en une seule région. Tout compte fait, R2 et R3 peuvent être définies comme un fond pour R4 à R6, mais également comme un volume pénétrable incorporant R1.

Les profondeurs des sous-régions R1d, R1g et R1i sont problématiques. Parce qu'elles sont noires comme les régions R2 et R3, elles pourraient y être apparentées, mais le fait qu'elles soient circonscrites à l'intérieur de la région R1 les rend plus proches dans la profondeur de cette dernière. En fait, elles en sont indissociables. Cependant, ce lien est brisé par les régions R7, R8 et R9 qui viennent se placer à l'intérieur de la région R1i. Ces régions, parce qu'elles ont une forme semblable aux régions R4, R5, et R6, viennent égaliser les positions dans la profondeur de R1i et de R2 et R3. Toutefois, cet effet est atténué du fait de la taille plus petite des caractères de R7 à R9, comparés à ceux de R4 à R6. Pourtant, l'effet qui prédomine est l'aplanissement de la région R1 à cause de disposition des régions R7 à R9, parfaitement planes, sur elle.



### 6.1) Perspectives et points de vue

Le points de vue pris par le producteur avec le plan implique un seul angle de vision oculaire, la visée frontale, qui engendre l'identification des perspectives suivantes.

- a) Une perspective externe d'éclairage par le réseau d'effets d'ombres qui postulent une source d'éclairage externe au plan pictural, qui serait localisée en haut à droite.
- b) Une perspective optique qui ramène dans la proxémique, produite par l'utilisation importante des aplats chromatiques et qui désigne le positionnement des régions dans l'avant/l'arrière.
- c) Une perspective parallèle créée par les vecteurs des régions R1b, R1g et R4 à R9 qui sont prolongés perceptuellement.
- d) Une perspective frontale par la verticalité de R1 et l'élimination des paramètres de l'espace lointain par l'effet de clair-obscur.

### Dénotation

Nous avons vu que le message visuel est composé d'un verre à vin ou à eau, émergeant de l'ombre dans un effet de clair obscur. Sa coupe, le liquide qui l'emplit et son pied nous ont permis de l'identifier comme tel. On y voit également deux séries de caractères typographiques.

Les inscriptions linguistiques présentent l'annonce d'une exposition intitulée *Verres de quatre millénaires* ayant lieu à la Kunsthhaus de Zurich du 5 mai au 8 juillet 1956 ainsi que des détails logistiques relatifs au lieu d'exposition.

### Connotation

L'affiche ne présente pas de personnage. Le visuel de l'affiche est par conséquent structuré selon la catégorie de personne du « il non-oppositionnel ». L'image relève donc de l'attitude fondamentale du récit.

Plusieurs effets contribuent à attribuer au message visuel une fonction poétique. En effet, en posant le regard sur le verre, on se rend compte que l'attention est portée davantage à la structure de la représentation qu'au référent. Le cadre saisit le corps du verre lui retranche le pied et la tête, le bloque. L'absence du pied signe la figure de l'ellipse. Cette omission ne nuit pas à la compréhension ; elle contribue à annuler le caractère particulier du verre. Si on l'avait présenté dans son entier, on aurait mis de l'avant sa valeur intrinsèque ; il n'aurait pu qu'apparaître dans son unicité. Le choix d'un verre sobre ne comportant aucun détail (inscriptions, ornements) est, dans cette perspective, hautement significatif. Dans le même ordre d'idée, cette figure du verre se présente comme une synecdoque, une figure de la catégorie des métasémèmes qui, nous l'avons vu, consiste à présenter la partie pour le tout ou l'individu pour l'espèce, en l'occurrence ce verre pour l'ensemble des verres figurant au sein de l'exposition. Par ailleurs, le naturalisme est atténué par l'emploi du noir et blanc ; l'effet de clair-obscur, fortement contrasté, engendre une dissolution de certaines parties du verre et de l'arrière-plan qui se confondent dans la noirceur et un effacement des détails par la lumière. Le bleu du liquide présente un caractère invraisemblable : il peut s'agir d'un verre à eau ou d'un verre à vin. Toutefois, ni l'un, ni l'autre de ces liquides ne sont bleus. Cependant, l'eau est plus souvent associée à la couleur bleue. Or, il s'agit d'une boisson universelle, toutes époques confondues. Paradoxalement, alors que l'exposition cherche à mettre de l'avant ce verre dans ce qu'il comporte de singulier (époque, style, histoire, lieu de fabrication, usage), tout, ici, lui est retiré. Le verre est ainsi décontextualisé et est, par ailleurs, saisi de manière frontale. Il tient lieu de symbole universel. De plus, sa grande taille suggère une hyperbole. En effet, considérant qu'il s'agit d'un verre, il paraît beaucoup trop imposant. Le mot *verre*, blanc comme le verre, renvoie à ce dernier, tandis que le reste du titre *de quatre millénaire*, bleu, renvoie au contenu du verre et donc au contenu précis de l'exposition.

Les données purement informatives qui indiquent les modalités de représentation de l'exposition relèvent de la fonction référentielle de la communication. Toutefois,

certaines sont si petites, donc difficiles à lire, qu'elles annulent partiellement le caractère référentiel du message. Ajoutons que ce dernier est fondé sur la catégorie du il non-oppositionnel engendrant l'attitude du récit.

#### 4.3.2 Exemples d'affiches ne présentant que les formes des caractères typographiques

Pour exemplifier le type d'affiche ne présentant que les formes des caractères typographiques, nous avons choisi les œuvres suivantes : Karl Gerstner, Affiche, 1960, lithographie, 90 X 128 cm (fig. 5), Peter Megert, Affiche, 1965, lithographie, 90 X 128 cm (fig. 7).

##### A. Karl Gerstner, Affiche, 1960, lithographie, 90,5 X 128 cm (fig. 5).

1) Les pôles chromatiques : L'affiche ne fait usage que de 2 pôles chromatiques : le rouge et le bleu. Une seule couleur est circonscrite par chacune des régions. La saturation, la luminosité, la tonalité et la qualité des couleurs sont constantes, même dans le cas du bleu qui figure dans la plupart des régions.

2) La texture : L'impression sur papier donne forcément l'effet une surface lisse. Par le fait même, les régions montrent des textures absolument homogènes, soit, en quelque sorte, des aplats de couleurs.

3) La dimension : Une gradation s'instaure dans la taille des différentes régions. Par l'apposition d'une grille exploratoire, on constate que R1, R2, R3, R4 et R5 occupent respectivement 4, 6, 8, 6 et 6 cases. Quant à R6, elle se déploie sur la totalité du champ: elle figure à l'intérieur des 25 cases. Par ailleurs, la taille des symboles typographiques qui composent les régions R1 à R5, couvrant dans leur ensemble la totalité du champ, est assez importante pour faciliter la lisibilité du texte.

4) Les frontières/formes : Les formes sont toutes fermées par des frontières bien définies sauf la régions R6, complètement ouverte sur le périmètre du plan. Les régions

R1 à R5 sont composées de symboles typographiques d'une régularité marquée qui, pris isolément, peuvent être assimilés facilement à des formes géométriques simples. Quant à la région R6, délimitée par le plan, elle en assimile la forme rectangulaire. Notons par ailleurs l'ambiguïté relative à la région R4a-R5a qui peut être perçue sous deux angles différents : comme le « N » de « National » et comme le « Z » de « Zeitung ».

5) La vectorialité : Les caractères typographiques considérés séparément présentent de multiples vecteurs d'orientations diverses qui se voient évincés par la force des vecteurs parallèles formés par l'alignement des lettres suivant les deux grandes diagonales. Ces derniers se croisent à angle droit et viennent former une grille virtuelle sur laquelle s'appuie la composition. Les vecteurs les plus manifestes sont les diagonales harmoniques formées du prolongement des régions R3 et R4 et les diagonales dysharmoniques virtuelles issues de l'alignement des derniers « l » des régions R1 à R4 et de l'allongement de la région R5.

#### 6) Implantation dans le plan

La loi des contrastes simultanés instaure un effet de réversibilité dans la profondeur entre les régions R1 à R5 et R6. Cependant, la netteté et la fermeté des contours des régions R2 à R5 les font se découper comme forme sur la région R6 qui recule dans la profondeur.

#### 6.1) Perspectives et points de vue

La visée frontale à l'oblique du producteur engendre l'identification des perspectives proxémiques suivantes :

- a) une perspective optique, qui ramène dans la proxémique, produite par l'utilisation généralisée des aplats chromatiques ;
- c) une perspective parallèle oblique qui regroupe tous les éléments à la diagonale.
- d) une perspective réversible, qui règle l'alternance entre les régions R1 à R5 et R6.

La plupart des perspectives présentes dans cette œuvre sont complémentaires. La perspective parallèle est celle qui est la plus susceptible de participer à l'intégration des éléments de l'œuvre dans une spatialisation cohérente et continue qui réside, on l'a vu, dans une grille virtuelle disposée à la diagonale.

#### Dénotation

Comme nous l'avons vu, le message visuel de l'affiche est uniquement composé de symboles typographiques, mis à part la région R6 qui constitue le fond duquel ils se détachent. Quant au message linguistique, il comporte les mots suivants : local, national, international, Journal National.

#### Connotation

L'absence de personnage suffit pour affirmer que le message visuel est structuré selon la catégorie de personne du il non-oppositionnel et de l'attitude fondamentale du récit.

Par ailleurs, on peut affirmer que l'image oscille entre 2 fonctions : poétique et conative. L'organisation structurelle des éléments vers une forme géométrique régulière ; le double rôle joué par la région R4a-R5a sur le mode de la diaphore, la figure de la rime naissant de la similitude graphique de la terminaison des régions R1 à R4 que l'on peut également apparenter à une anaphore, ainsi que la répétition des « o », des « a », des « l », des « t » et la ressemblance formelle des « i » et du « l » situé sur la même diagonale (le même principe étant valable avec les « n » et le « k »), tous ces phénomènes font tendre le message vers une fonction poétique. Toutefois, la taille imposante des caractères jointe à l'utilisation des contrastes simultanés ramènent le message à la fonction conative en général propre à l'affiche qui vise à faire réagir le destinataire.

Le message linguistique apprend au récepteur que le Journal National informe des nouvelles locales, nationales et internationales et, en ce sens, revêt une fonction référentielle. Simultanément, la figure de la rime engage le message vers une fonction poétique. Notons enfin qu'il est lui aussi structuré selon la catégorie du il non-oppositionnel engendrant l'attitude fondamentale du récit et que de cette manière il participe à l'intégration cohérente des messages plastiques et visuels.

**B. Peter Megert, *Affiche*, 1965, lithographie, 90,5 X 128 cm (fig. 7).**

1) Les pôles chromatiques : L'affiche présente une nette économie chromatique en ce qu'elle ne montre que 3 des 13 pôles chromatiques : le noir, le blanc et le gris, ce dernier étant tellement clair qu'il s'apparente au blanc. On pourrait affirmer que les qualités chromatiques (saturation, luminosité et tonalité) sont constantes pour chacune des régions. Cependant, si on considère le gris comme une tonalité du blanc, on peut affirmer que la luminosité du blanc varie en un effet visuel prédominant.

2) La texture : L'affiche constitue une lithographie, elle possède donc une surface lisse qui affecte l'ensemble des régions. Toutefois, un effet de texture optique est créé au sein des régions R3 à R10. Ces dernières sont perçues comme une série de petits volumes palpables, des renflements à la surface du plan du fait des nombreux changements de luminosité qui agissent sur la profondeur. Également, un effet de flou s'instaure de par la superposition et le redoublement des caractères typographiques des régions R3 à R10.

3) La dimension : La taille des différentes régions engendre une hiérarchie claire des informations véhiculées. De fait, la grille exploratoire qu'on a apposé à l'ensemble indique que R1 occupe les 25 cases tandis que R2 n'occupe que 3 cases et que chacune de R3 à R10 est circonscrite à l'intérieur de 5 cases. Alors que la dimension des caractères typographiques des régions R3 à R10 facilite la lecture du texte même si

l'effet optique dont ils sont affectés la déjoue, ceux qui composent R2 sont si petits qu'il devient difficile de les lire à distance.

4) Les frontières/formes : Seule la région R2 est fermée. Les régions R3 à R10 sont ouvertes sur deux des côtés du plan originel, soit le droit et le gauche, et la région R1 est ouverte sur l'ensemble de la périphérie.

Les régions R2 à R10 sont composées de symboles typographiques d'une régularité marquée qui, pris isolément, peuvent être assimilés facilement à des formes géométriques simples. Quant à la région R1, en quelque sorte délimitée par le plan, elle pourrait en assimiler la forme rectangulaire, mais parce que les régions R4 à R10 débordent du cadre, elle est plutôt perçue comme une étendue vague, une configuration générale.

5) La vectorialité : Les caractères typographiques considérés séparément présentent de multiples vecteurs d'orientations diverses qui se voient évincés par la force des vecteurs parallèles formés par l'alignement des lettres suivant l'axe horizontal et, dans une moindre mesure, l'axe vertical. Les vecteurs les plus manifestes sont ceux des régions R3 à R10 sur lesquels la composition repose : 8 vecteurs horizontaux traversant le plan de part et d'autre et un vecteur vertical formé de l'alignement des lettres « l » et « i » sur le côté gauche du plan.

6) Implantation dans le plan

L'utilisation du noir et du blanc crée un effet de contrastes simultanés de tonalité : les formes blanches, dès lors qu'elles sont circonscrites à l'intérieur d'un environnement noir, se détachent de lui comme d'un fond par rapport auquel elles deviennent figures. Les espaces gris étant très clairs et, de ce fait, assimilées virtuellement à du blanc apparaissent également superposés au fond noir. Cet effet de figures sur fond est cependant atténué parce que les régions R3 à R10 s'ancrent à la périphérie du plan et

qu'en ce sens elle ne sont pas tout à fait contenues à l'intérieur de la région R1. Dès lors, un mouvement visuel tend à rétablir la relation en cherchant à reconstituer les mots coupés par le cadres (R3 à R10), mouvement d'autant plus fort que ces régions seraient susceptibles d'être enveloppées par R1 qui deviendrait une bonne forme en étant cernée par le cadre.

#### 6.1) Perspectives et points de vue

La visée frontale du producteur engendre l'identification des perspectives proxémiques suivantes :

- a) une perspective optique, qui ramène dans la proxémique, produite par l'utilisation généralisée des aplats chromatiques ;
- c) une perspective parallèle qui regroupe tous les éléments à l'horizontale ;
- d) une perspective réversible, qui règle l'alternance entre les composantes des régions R3 à R10.

Les perspectives qui se retrouvent au sein de l'affiche sont complémentaires. Celle qui domine et qui unit les différentes régions est la perspective parallèle formée des horizontales et des verticales sur laquelle la composition repose.

#### Dénotation

Comme nous l'avons vu, le message visuel de l'affiche est uniquement composé de symboles typographiques, mis à part la région R1 qui constitue le fond duquel ils se détachent. Quant au message linguistique, il comporte les mots suivant (R3 à R10) : lumière et mouvement en allemand, en français, en italien, les trois langues officielles de la Suisse, et en anglais, langue la plus partagée dans le monde. On apprend, par le biais du texte de la région R2, qu'il s'agit d'une exposition d'art cinétique présentée à la Kunsthalle de Beme du 5 juillet au 5 septembre d'on ne sait qu'elle année et que dans le jardin de la Kusthalle sont présentées les nouvelles tendances de l'architecture de l'époque.



### Connotation

L'absence de personnage suffit pour affirmer que le message visuel est structuré selon la catégorie de personne du il non-oppositionnel et de l'attitude fondamentale du récit.

Par ailleurs, on peut remarquer que l'image remplit une fonction poétique. L'organisation structurelle des éléments vers une forme géométrique régulière ; la figure de la rime naissant de la similitude graphique des régions R3 à R10, la figure de répétition et de rime créée par la répétition des caractères typographiques dans chacune des régions R3 à R10, par la ressemblance formelle de R3 et R10, de même que R4 et R7, R5 et R8, R6 et R9 ainsi que par le caractère identique des lettres « l » et « i » situées sur la même verticale ; l'effet de flou créé par la superposition des mots qui constituent les régions R2 à R10 ; tous ces phénomènes font tendre le message vers une fonction poétique. L'effet de blanc sur noir rappelle métaphoriquement la lumière qui émerge de l'ombre. La duplication des caractères typographiques disposés de manière décalée, sous-tend l'idée de mouvement, de déplacement d'un texte à l'autre. Ainsi, la typographie remplit deux fonctions. Elle indique le titre de l'exposition au même moment qu'elle en fait l'illustration; l'image se propose comme reduplication du contenu (lumière et mouvement) en même temps qu'elle en brouille la clarté.

Le message linguistique apprend au récepteur la tenue de l'exposition et les modalités de présentation de cette dernière et, en ce sens, revêt une fonction référentielle. Simultanément, la figure de la rime engage le message vers une fonction poétique. Notons enfin qu'il est lui aussi structuré selon la catégorie du il non-oppositionnel engendrant l'attitude fondamentale du récit et que, de cette manière, il participe à l'intégration cohérente des messages plastiques et visuels.

#### 4.3.3 Exemples d'affiches intégrant le dessin géométrique abstrait

Pour exemplifier le type d'affiche intégrant le dessin géométrique abstrait, nous avons choisi les œuvres suivantes : Josef Müller-Brockmann, *Affiche*, 1959, lithographie, 90 X

128 cm (fig. 9), Emil Steinberger et Niklaus Birrer, *Affiche*, 1965, lithographie, 90 X 128 cm (fig. 11).

**A. Josef Müller-Brockmann, *Affiche*, 1959, lithographie, 90,5 X 128 cm (fig. 9).**

1) Les pôles chromatiques : L'affiche renvoie à 6 des 13 pôles chromatiques définis par la sémiologie topologique de Saint-Martin : le rouge, le bleu, le jaune, le blanc, le noir et le gris. Malgré cela, on peut tout de même parler d'une réelle réduction chromatique : chacune des régions n'offre à voir qu'une seule couleur ; la saturation, la luminosité, la tonalité et la qualité des couleurs utilisées sont toujours invariables, même lorsqu'une couleur est présente dans plus d'une région.

2) La texture : L'impression sur papier engendre invariablement une surface lisse. Par conséquent, les 22 régions prises individuellement présentent des textures parfaitement uniformes, constituant des aplats de couleurs. Le seul effet de texture optique envisageable est suggéré par la discontinuité des droites formées des régions R4 à R7 qui peuvent référer à une texture proche du braille en évoquant des petits renflements à la surface du plan.

3) La dimension : Les différentes régions présentent des dimensions qui permettent de clairement segmenter le champ visuel. Il est intéressant de souligner que la région R9 est composée d'une série de symboles typographiques dont on peut noter qu'ils sont, proportionnellement au champ, de petite taille. Un tel choix, plutôt marginal dans le cadre d'une affiche publicitaire, influe sur la lisibilité du texte qui peut s'en trouver diminuée.

4) Les frontières/formes : La netteté et la fermeté des frontières entre les régions donnent l'effet de lignes vectorielles. Toutes les régions, sauf R9 et R10, qui font figures de cas particuliers, peuvent être assimilées à des bonnes formes géométriques. Ainsi R1 et R3 sont des triangles isocèles, R2 est vu comme un carré dont on a tronqué 3

pointes, R4a à R7d sont précisément des carrés, R8 peut être scindé virtuellement en deux triangles, l'un ou l'autre ayant une pointe tronquée (R8a, R8b). Les régions R9 et R10, de même que les sous-régions qui les composent sont constituées, tel que signalé plus haut, de symboles typographiques regroupés et organisés en un texte plus ou moins suivi et, considérant la régularité de la police de caractère choisie, seront donc vues comme des bonnes formes. Sauf les régions R1, R2, R3 et R8 qui sont ouvertes sur au moins deux côtés à la périphérie, les régions sont toutes fermées.

5) La vectorialité : Les régions sont également toutes orientées dans la même direction. Ainsi, leurs frontières nettes peuvent être prolongées créant des droites virtuelles parallèles. Ces dernières se croisent à angle droit formant une grille qui stabilise la surface en produisant de bonnes sous-régions. Les vecteurs les plus manifestes sont formés par le prolongement des frontières que R2 partage avec R1, R3 et R8 et par l'alignement des frontières des régions R4, R5 à R6 et R7.

6) L'implantation dans la profondeur :

Un schéma matriciel composé de multiples diagonales virtuelles, nécessairement toutes parallèles, fonde cet espace topologique qui s'impose à l'encontre d'une composition perceptuelle de type euclidien. La profondeur du plan est donc essentiellement topologique, elle est non mesurable ou indéfinissable. Les effets de profondeurs sont créés par les rapports topologiques et gestaltiens et les lois d'interaction de couleurs.

En ce qui a trait aux régions centrales (R4 à R7), leur dissimilitude, accentuée par la fermeté des frontières et la pureté chromatique, créent un effet de réversibilité dans la profondeur que viennent souligner ou non les contrastes simultanés. Il résulte de ce phénomène une impossibilité à déterminer l'éloignement dans la profondeur d'une de ces régions par rapport à l'autre, ce qui les ramène sur le même plan.

La région R2, par les lois de clôture, de bonne forme et de continuité, tend cependant à apparaître comme une forme fermée sur un fond qu'il nous est possible de figurer par le prolongement des vecteurs qu'elle partage avec les formes R1, R3 et R8. La tension qu'elle provoque est d'autant plus forte qu'elle apparaît comme un fragment d'une forme géométrique simple. Difficilement supportée perceptuellement, elle est complétée pour être vue comme une bonne forme entière. Deux événements majeurs sont alors à considérer : l'enveloppement partiel de la région R2 par la liaison des régions R1, R3 et R8, mais surtout l'enveloppement partiel par contenant/contenu des régions R4, R5, R6, R7 par la région R2. Ainsi, la région R2 est successivement enveloppée et enveloppante. Il en résulte une relation d'interdépendance très forte entre toutes ces régions. Ce phénomène est accentué par la relation de similitude de forme qui s'établit entre R2 et les régions R4a à R7d. Ces dernières sont alors perçues comme la réduplication de la gestalt R2 à l'intérieur de ses frontières, accentuant sa force d'intégration.

La densité et les contours précis de R4 à R7 les amènent par ailleurs à se découper comme formes sur la région R2 qui recule dans la profondeur pour devenir un fond, mais plus précisément un vide contenant les régions R4 à R7. Lorsque R2 se ferme perceptuellement, la combinaison des régions R1, R3 et R8 est vue comme un fond la supportant, mais lorsqu'on compare leur densité, R2 repasse à l'arrière-plan, plus claire, plus aérienne, plus vide. C'est cette dernière constatation qui prime, la forme R1-R3-R8 tendant à rejoindre, par sa densité, les régions R4 à R7 et agissant comme cadre pour la forme R2 qui creuse dans la profondeur.

Par ailleurs, les régions R9 et R10 semblent plaquées sur le dessus de la région R8. En effet, le contraste marqué entre R8 et R2 atténue l'éloignement dans la profondeur entre R9-R10 et R8. De plus, ces trois régions ne sont pas marquées par une très forte différence chromatique ; elles présentent toutes trois des tonalités sombres, ce qui a pour effet d'accentuer leur rapprochement. Il reste que R9 et R10 apparaissent au

premier plan à cause du détail des caractères typographiques qui contraste très fortement avec toutes les autres régions.

#### 6.1 Perspectives et points de vue

La visée frontale à l'oblique du producteur engendre l'identification des perspectives proxémiques suivantes :

- a) une perspective optique, qui ramène dans la proxémique, produite par l'utilisation généralisée des aplats chromatiques ;
- c) une perspective parallèle oblique qui regroupe tous les éléments à la diagonale ;
- d) une perspective réversible, qui règle l'alternance entre les régions R4b et R4c, R5b et R5c, R6b et R6c, R7b et R7c et l'alternance entre la région R2 et les régions R1, R3 et R8 ;
- e) une perspective en damier, à l'intérieur de la région R2, par la réitération déductive de ses frontières.

Il est également possible de considérer, sans toutefois la retenir, une visée angulaire du haut vers le bas proposant la perspective à vol d'oiseau que suggère la régularité des formes et des vecteurs et la petitesse des éléments. Cependant, la typographie des régions R9 et R10 ramène le plan à la visée frontale.

La plupart des perspectives présentes dans cette œuvre sont complémentaires. La perspective parallèle est celle qui est la plus susceptible de participer à l'intégration des éléments de l'œuvre dans une spatialisation cohérente et continue qui réside, on l'a vu, dans une grille virtuelle disposée à la diagonale.

L'implantation des éléments dans la profondeur révèle un type d'organisation hiérarchisée des éléments insistant sur certaines figures. C'est-à-dire qu'une nette relation figure-fond est instaurée sur le plan, ce qui, nous le verrons plus loin, facilite la lecture du texte visuel sans pour autant révéler de façon claire le message que l'affiche

cherche à véhiculer. La primauté est accordée aux régions R4 à R7, alors que le véritable contenu communicationnel tient essentiellement dans la région R9 qui est certes à l'avant-plan, mais qui, comme on l'a vu, se détache moins sur la région qui lui sert de fond (R8) que les régions sur R4 à R7 ne se détachent sur R2. Notons toujours qu'il s'agit bien d'un espace topologique organisé sur un seul et même plan, et que la profondeur n'y est que purement optique.

#### Dénotation

Dans un premier temps, la pression gestaltienne pour la reconnaissance des formes a produit des associations à différents lexèmes : carrés, triangles, grille virtuelle et texte formé de symboles typographiques.

Au nombre des éléments linguistiques, il faut compter le nom d'un festival : « Musica Viva » et l'annonce d'un concert, sa caractérisation et les éléments de sa contextualisation. Ainsi, on apprend que le 19<sup>e</sup> Concert populaire de la Société de la Tonhalle de Zürich aura lieu dimanche le 5 mai 1959 à 20h15, dans la grande salle de la Tonhalle de Zürich, qu'il est donné par l'orchestre de la Tonhalle sous la direction d'Hans Rosbaud avec le soliste Wolfgang Marschner au violon et mettant au programme 6 pièces de l'opus 6 d'Anton von Webern ; le concerto pour violon et orchestre, opus 36, d'Arnold Schönberg ; 3 pièces de l'opus 6 d'Alban Berg. De plus, on y lit une énumération des points de vente pour l'achat des billets.

#### Connotation

La valeur utilitaire conférée à cet énoncé le positionne du côté des messages de nature informative pour lesquels la fonction référentielle prime. La présentation du message sans énonciateur appuie cette fonction et crée une articulation harmonieuse avec le message visuel de l'affiche, fondé sur l'attitude du récit.

Tout le sens de l'image ne se dévoile que dans un étroit rapport au texte qui impose ici sa pleine fonction d'ancrage. De par la dénotation du texte, il devient possible d'interpréter l'image comme une métaphore de ce qu'elle annonce : la musique. L'originalité de cette métaphore visuelle contribue à ce travail sur la forme qui est la caractéristique de la fonction poétique de la communication, ici fonction prédominante.

L'utilisation de formes géométriques abstraites permet d'atteindre directement la perception visuelle de la même manière que la musique qui atteint sans intermédiaire la perception auditive. Aussi, un certain nombre d'éléments de la composition peuvent être apparentés à des composantes de la structure musicale qui serait visiblement circonscrite à l'intérieur de la région R2 enveloppant les régions R4a à R7d. En conséquence, l'agencement des formes R1, R3, R8, et R9, serait vu comme un hors-cadre purement informatif entourant la scène musicale (R2) et dirigeant du même coup, notre regard à l'intérieur d'elle. Dans cette perspective, les formes R4a à R7d peuvent être apparentées à des notes de musique écrite dont l'ordre de succession de gauche à droite est imposé par la lecture du texte formant les régions R9 et R10 et par l'évocation d'une portée musicale qui se lit également de gauche à droite. De cette manière, les intervalles blancs constitueraient des silences plus ou moins longs entre les notes imposant un rythme de lecture. Conséquemment, on peut alors constater que le rythme proposé par l'ordre de succession des régions R4 et R7 fait figure de construction par sa répétition dans un ordre suivi tandis celui qui règle les rapports entre R5a à R6d semble, à l'opposé, déconstruit. La forme R2, parce qu'elle est blanche, aérienne et vide, est apparentée à l'air à travers lequel voyage les sons. Par sa dimension, elle offre une possibilité d'amplitude à la structure musicale permettant aux notes de résonner à l'intérieur de ses frontières. On peut y voir une analogie visuelle avec les régions R4 à R7 dont les couleurs éclatantes vibrent sur la blancheur de la surface. Aussi, les variations chromatiques des régions R4a à R7d peuvent être vues comme des variations de timbre sonore évoquant le principe de variation musicale.

Par ailleurs, considérant que figure au programme la musique de Webern, Schönberg et Berg, il est nécessaire de considérer leur particularité musicale afin de préciser la reconnaissance iconique des éléments. Schönberg découvre en 1921 une forme totalement révolutionnaire d'écriture musicale non sans rapport avec le constructivisme pictural, le dodécaphonisme sériel : les douze notes de la gamme chromatique se succèdent en un autre ordre, fixe, appelé la série, cellule de base pour toute la composition<sup>69</sup>. Webern et Berg lui succéderont dans l'utilisation de cette méthode systématique de composition. Ainsi, la cellule de base serait circonscrite à l'intérieur de la région R2 et représentée par les régions R4a à R7d. Dans cette perspective, il y aurait 16 notes. Pour former un ensemble de douze notes conformément à la structure dodécaphonique, le plus simple serait de fusionner les groupes de régions R4a et R7a, R4b et R7b, R4c et R7c, R4d et R7d, en une seule note parce que les unes semblent dupliquer les autres en figurant dans le même axe et en présentant la même couleur. Le nombre des notes représentées serait ainsi ramené à 12. Cette opération qui allie les régions R4a et R7a, R4b et R7b, R4c et R7c, R4d et R7d participe de leur rapprochement perceptuel.

Les 12 notes pourraient également ne pas être représentées littéralement, la structure musicale étant seulement suggérée. Ainsi, le dodécaphonisme serait représenté dans la droite du centre formée des régions R5 et R6, ligne qui semble être le sujet principal de l'affiche ; elle est composée de plus d'éléments, détonne par rapport aux autres par son arthmie et sa longueur et est appuyée fortement par la région R9a. Elle présente une structure déconstruite par rapport aux deux autres, circonscrite près du centre du plan, qui établissent un rythme pouvant être apparenté à celui de la musique classique. La musique dodécaphonique semble ainsi vouloir s'émanciper du cadre qui lui est imparti par la régularité du rectangle virtuel formé des droites regroupant les régions R4 et R7. Elle cherche également à repousser les frontières du cadre gris (la région R6d semble

---

<sup>69</sup> Serge Martin, *Le langage musical, sémiotique des systèmes*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 174.



devoir entrer sous peu en collision avec la frontière qui lie la région R2 à la région R3) confirmant son caractère avant-gardiste.

B. Emil Steinberger et Niklaus Birrer, *Affiche*, 1965, lithographie, 90,5 X 128 cm (fig. 11).

1) Les pôles chromatiques : L'affiche n'est composée que de 3 des 13 pôles chromatiques : le blanc, le noir et le gris. Cette économie chromatique est accentuée par le fait que chacune des régions n'expose qu'une seule couleur dont les caractéristiques (la saturation, la luminosité, la tonalité et la qualité) ne modulent en aucun temps, même en ce qui concerne le blanc, constituant trois régions.

2) La texture : La lithographie engendre nécessairement une surface lisse. Conséquemment, l'affiche est constituée d'une seule texture précisément homogène. La couleur est répartie de sorte à ne former que des aplats de couleurs. Ceci dit, un effet de texture optique peut être remarqué à l'intérieur des régions R4 et R5 qui sont composées d'une série de lignes. La répétition des droites rapprochées à intervalles réguliers et des interstices qui les séparent produit un effet de saillie discontinue. La rencontre à angle droit de ces mêmes droites scindant R4 et R5 en deux crée virtuellement l'effet tactile d'arêtes pour les volumes en creux ou en saillie qu'elle forme.

3) La dimension : Les différentes régions présentent des dimensions distinctes qui permettent de les hiérarchiser distinctement : R1 se déploie sur l'ensemble des 25 cases de la grille exploratoire contrairement à R2 et R3 qui occupent respectivement 2 et 1 cases. À mi-chemin, R4 et R5 s'inscrivent toutes les deux à l'intérieur de 10 cases. La taille des caractères qui composent R2 et R3 est assez grande pour ne pas nuire à la lisibilité du texte.

4) Les frontières/formes : Les contours des régions sont bien définis, constituent en quelque sorte des lignes vectorielles. Les régions constituent ou sont composées de bonnes formes : R1 est un rectangle défini par les frontières du plan originel, R4 et R5 peuvent être scindées en deux pour former des trapèzes rectangles. R2 et R3 sont constituées d'une série de caractères typographiques dont police assure une régularité et une simplicité. Ainsi, notre habitude de lecture nous les font reconnaître à première vue comme des bonnes formes. Les régions sont toutes fermées, y compris R1 qui est complètement ouverte à la périphérie du plan et qui, de ce fait, est fermée par le rectangle que constitue le cadre.

5) La vectorialité : Des vecteurs très puissants se dessinent au sein de cette affiche : la verticale, (R4a et R5b) l'horizontale (R2, R3, R4a, R4b et les combinaisons de R4a et de R5b et de R4b et de R5a) et la diagonale dysharmonique (les arrêtes qui séparent R4a de R4b et R5a de R5b) sont fortement appuyées et viennent constituer une matrice fixe qui stabilise la composition. Les vecteurs qui se retrouvent à l'intérieur des régions R4 et R5 ont une intensité d'autant plus forte qu'ils sont multiples et qu'ils constituent une réitération déductive du pourtour du plan originel.

6) L'implantation dans la profondeur :

Une grille virtuelle compose cet espace topologique dont la profondeur est indéfinie. Les effets d'éloignement et de rapprochement sont engendrés par les liens topologiques, gestaltiens et les lois d'interaction de couleurs.

L'effet de profondeur le plus évident constitue le rapport figure/fond qui s'instaure entre les régions R2 à R5 et R1. Cette dernière est noire et est circonscrite par les côtés formateurs du plan originel. Par la loi des contrastes simultanés, les régions blanches (R2, R3 et R5) s'avancent tandis que R1 opère un mouvement de recul. La région R4, grise, mais également inscrite dans cet environnement noir, tend à rejoindre les formes blanches. Cet effet de figures sur fond est accentué par le fait que les figures

R2 à R5 sont fermées et donc qu'elles sont enveloppées par la région R1. De ce fait, toutes les régions sont liées solidement les unes aux autres dans une relation d'interdépendance.

En outre, les positions dans la profondeur de R4 et R5 sont impossible à déterminer lorsque ces régions sont considérées isolément. En effet, parce qu'elles ont des dimensions et des formes identiques, elles pourraient être considérées à même distance, mais leur distinction fondamentale émanant de la couleur qu'elles affichent créent un effet de réversibilité dans la profondeur. Le même phénomène se produit lorsque l'on considère les interstices qui séparent les droites les unes des autres au sein des régions R4 et R5. Parfois, les interstices apparaissent comme des droites et vice-versa. Cependant, lorsque l'on considère l'affiche dans son ensemble, la région R5 apparaît à l'avant-plan parce qu'elle arbore une blancheur qui fait qu'elle se détache plus visiblement du fond et les interstices noirs ne sont plus perçus comme des droites parce qu'elles vont rejoindre la partie de la région R1 qui est vue comme un fond de façon évidente, cette dernière étant située au haut de l'affiche.

#### 6.1) Perspectives et points de vue

La visée frontale du producteur engendre l'identification des perspectives proxémiques suivantes :

- a) une perspective optique, qui ramène dans la proxémique, produite par l'utilisation généralisée des aplats chromatiques ;
- c) une perspective parallèle ;
- d) une perspective réversible, qui règle l'alternance entre les régions R4 et R5 et entre les droites et les interstices qui composent ces mêmes régions ;
- e) une perspective en damier, à l'intérieur de la région R1, par la réitération déductive de ses frontières.

Il est également possible de considérer, sans toutefois la retenir, une visée angulaire du haut vers le bas proposant la perspective à vol d'oiseau que suggère la régularité des formes et des vecteurs et la minceur des droites. Cependant, la typographie des régions R2 et R3 ramène le plan à la visée frontale.

La plupart des perspectives présentes dans cette œuvre sont complémentaires. La perspective parallèle est celle qui est la plus susceptible de participer à l'intégration des éléments de l'œuvre dans une spatialisation cohérente et continue qui réside, on l'a vu, dans une grille virtuelle.

#### Dénotation

Dans un premier temps, la pression gestaltienne pour la reconnaissance des formes a produit des associations à différents lexèmes : trapèzes rectangles, grille virtuelle et texte formé de symboles typographiques.

L'inscription linguistique est ici très sommaire : Secours suisse d'hiver 65.

#### Connotation

La valeur utilitaire conférée à cet énoncé le positionne du côté des messages de nature informative pour lesquels la fonction référentielle prime. La présentation du message sans énonciateur appuie cette fonction et crée une articulation harmonieuse avec le message visuel de l'affiche, fondé sur l'attitude du récit.

Tout le sens de l'image ne se dévoile que dans un étroit rapport au texte qui impose ici sa pleine fonction d'ancrage. De par la dénotation du texte, il devient possible d'interpréter l'image comme une métaphore de ce qu'elle annonce : l'entraide. L'originalité de cette métaphore visuelle contribue à ce travail sur la forme qui est la caractéristique de la fonction poétique de la communication, ici fonction prédominante. L'entraide encouragée par le Secours suisse d'hiver est ici représentée par les régions

R4 et R5 qui constituent une illustration schématique, stylisée, d'un rapprochement, d'une union, effet provoqué par la multiplicité des vecteurs qui, à angle droit, figurent une articulation, et qui peuvent être prolongés virtuellement de sorte que les régions R4 et R5 apparaissent jointes l'une à l'autre. Le blanc de la typographie peut être associé à l'hiver tandis que l'affiche qui fait référence à un besoin d'aide, à la charité, présente une absence de couleur ; le noir, le blanc et le gris favorisent la sobriété. Du noir, émerge la lumière du secours représentée par R5 au service de R4 (l'effet optique pouvant s'inverser quoique moins prégnant).

#### 4.3.4 Exemples d'œuvres de l'art concret

A. Richard Paul Lohse, *Dix rangées de couleurs verticales systématiques*, 1955/1982, huile sur toile, 150 x 150 cm, Haus Konstruktiv, Zurich (fig. 13).

1) Les pôles chromatiques : Il est possible de désigner 5 pôles chromatiques des 13 au sein de l'œuvre : le jaune, le rouge, le bleu, le orangé et le vert. Chacune des régions présentent diverses couleurs déclinées sur plusieurs tonalités si bien que, au total, on retrouve deux tons de jaunes, trois tons de rouges, cinq tons de bleus, quatre tons d'orangé et quatre tons de vert, qui, par voie de conséquence, démontrent une luminosité variable. Par contre, la saturation de chacune de ces couleurs est toujours optimale.

2) La texture : La peinture est appliquée de façon à constituer des aplats de couleurs sur toute la surface du plan formant texture parfaitement uniforme. Par ailleurs, un effet de texture optique se dégage de la juxtaposition des régions chromatiquement décalées qui, dans une lecture horizontale, fragmente la surface pour lui donner un aspect de mosaïque. Cet effet procède aussi du fait des formes régulières de chacune des sous-régions et de leurs contours marqués qui dessinent un interstice au niveau de leurs arrêtes, les faisant s'avancer.

3) La dimension : Les régions se déploient sur des surfaces restreintes et précisément identiques constituant un dixième de la surface du plan à l'intérieur desquelles chacune des sous-régions en occupe un centième.

4) Les frontières/formes : Il semble que chacune des régions, parce qu'elle fait partie d'un ordre sériel, soit ouverte sur les bords supérieurs et inférieurs du plan comme s'il était possible de projeter hors-champ les sous-régions qui pourraient s'y inscrire dans une suite logique. Toutes les sous-régions placées en bordure du plan sont ouvertes à la périphérie, mais, à cause de leur similitude formelle avec les autres sous-régions du plan, elles s'en trouvent aussitôt refermées. La totalité des régions et sous-régions possèdent des contours nets et fermes qui viennent border leurs bonnes formes respectivement rectangulaires et carrées. Le changement radical des couleurs de la région R5 à R6 engendre la scission du plan en 2 rectangles égaux.

5) La vectorialité : L'alignement des frontières nettes des régions crée des vecteurs verticaux et horizontaux qui se croisent de manière orthogonale formant une composition en grille orthogonale. Par le fait du décalage chromatique entre les régions R1 à R10 qui juxtaposent des couleurs plus dissemblables que les suites chromatiques à l'intérieur d'une même région, les vecteurs verticaux prévalent sur les vecteurs horizontaux. C'est ce même décalage qui, en liant les sous régions de couleurs et tonalités identiques, dessine de multiples vecteurs parallèles suivant la diagonale harmonique joignant la périphérie du plan.

6) L'implantation dans la profondeur :

L'analyse syntaxique a révélé que la texture, la dimension, la vectorialité, et les formes, identiques pour toutes les régions, constituent des facteurs considérables d'aplanissement de la surface. Néanmoins, les gradients nés de la juxtaposition des couleurs circonscrites par les sous-régions génèrent des niveaux de profondeur distincts pour chacun des pôles chromatiques. La force de la grille structurant la composition

rend impossible la constitution d'une figure sur un fond et ainsi, remet sans cesse en question la saillie d'une couleur par rapport à l'autre instaurant un espace réversible.

#### Perspectives et points de vue

La visée frontale du producteur engendre l'identification des perspectives suivantes :

- a) une perspective optique, qui ramène dans la proxémique, produite par l'utilisation généralisée des aplats chromatiques ;
- c) une perspective parallèle qui regroupe tous les éléments du plan ;
- d) une perspective réversible, qui règle l'alternance entre les régions de couleur différente ;
- e) une perspective en damier par la réitération déductives des frontières du plan de ses frontières.

#### Dénotation

Le message visuel est composé d'une grille régulière constituant des carrés de couleurs.

#### Connotation

Le message visuel est structuré selon la catégorie du il non-oppositionnel engendrant l'attitude du récit. D'autre part, l'œuvre montre d'abord et avant tout un système fondé sur la répétition sérielle des éléments réglant la composition. Aussi, une figure de comparaison s'installe d'une région à l'autre, d'une sous-région à l'autre et également entre les régions R1 à R5 et les régions R6 à R10 vues dans leur ensemble qu'on peut définitivement voir comme un double. En somme, l'attention est d'abord portée à la structure du message, parfaitement réglée et intelligible, qui joue d'une fonction poétique.

B. Max Bill, *Deux groupes égaux dans le champ blanc*, 1969, huile sur toile, 88 X 88 cm, Haus Konstruktiv, Zurich (fig. 15).

1) Les pôles chromatiques : Il est possible de désigner 3 pôles chromatiques des 13 au sein de l'œuvre : le blanc, le rouge et le bleu dont toutes les qualités sont invariables.

2) La texture : La peinture est appliquée de façon à constituer des aplats de couleurs sur toute la surface du plan formant texture parfaitement uniforme. Par ailleurs, un effet de texture optique se dégage des contours nets qui les font s'avancer par rapport au reste du champ engendrant virtuellement une série d'arêtes franches.

3) La dimension : Une progression se dégage de l'ensemble des dimensions des régions. Les régions R1 et R5 occupent 1 seule case, les régions R2 et R6 également une case mais davantage d'espace à l'intérieur de cette dernière, les régions R3 et R7, 3 cases et les régions R4 et R8, 5 cases. Les dimensions participent du regroupement de deux des régions entre elles en formant des paires de même taille et, d'autre part, il est possible de remarquer une nette progression arithmétique en ce que chacune des régions occupe successivement le double d'espace que celle qui la précède dans le champ suivant l'ordre des aiguilles d'une montre.

4) Les frontières/formes : Toutes les formes sont ouvertes sur les bords du cadre. Cependant, à cause de la position du cadre, il est possible de prolonger toutes les régions au-delà du plan. De cette manière, les régions R1 à R4 se rejoignent virtuellement pour former un rectangle de couleur rouge et la même chose se produit avec les régions R5 à R6 qui deviennent un rectangle bleu. Les sous-régions de R9, de cette manière, deviendraient également des bonnes formes parfaites. La pression de la bonne forme exercée pour mettre en œuvre cette reconstitution visuelle est donc très forte. Ainsi, l'un ou l'autre de ces rectangles passera au premier plan, mais rien ne nous permet de déterminer lequel. Par ailleurs, les régions R1 à R8 constituent en elles-mêmes des bonnes formes : triangles, trapèzes allongés ou lignes tronquées. Elles



scindent la région R9 en bonne sous-régions qui sont également susceptibles d'être complétées perceptuellement hors du cadre.

5) La vectorialité : L'alignement des frontières nettes des régions créent des vecteurs verticaux et horizontaux qui se croisent de manière orthogonale formant une composition en grille orthogonale. Le plan est composé de vecteurs diagonaux.

6) L'implantation dans la profondeur :

Les formes des ensembles R1 à R4 et R5 à R8 sont identiques, seule leur couleur et leur position dans l'espace font qu'elles diffèrent. Elles se rapprochent donc en même temps qu'elles sont fortement disjointes, phénomène qui se produit également dans la profondeur, engendrant une impossibilité d'identifier lequel des ensembles est devant ou derrière égalisant leur position dans la profondeur en un effet optique de réversibilité. Quant aux formes R1 et R8 par rapport à la forme R9, elles occupent le rôle de figures sur fond parce qu'elles sont colorées et qu'elles sont situées dans l'environnement blanc de la région R. Le fait que cette région soit présente sur la presque totalité de la surface et soit ouverte sur les quatre côtés du plan accentue cet effet, de même que la potentialité des régions R1 à R4 et des régions R5 à R8 à se prolonger pour constituer virtuellement des rectangles fermés enveloppés par la surface également susceptible de s'étendre au-delà du cadre que représente R1. La force de la grille structurant la composition rend impossible la constitution d'une figure sur un fond et, ainsi, remet sans cesse en question la saillie d'une couleur par rapport à l'autre instaurant un espace réversible.

Perspectives et points de vue

La visée frontale du producteur engendre l'identification des perspectives suivantes :

- a) une perspective optique, qui ramène dans la proxémique, produite par l'utilisation généralisée des aplats chromatiques ;
- c) une perspective parallèle qui regroupe tous les éléments du plan ;

d) une perspective réversible, qui règle l'alternance entre les régions de couleur différente.

#### Dénotation

Le message visuel est composé de triangles, trapèzes allongés ou lignes tronquées ou, par extension, de rectangles virtuels posés sur une surface blanche, un fond.

#### Connotation

Le message visuel est structuré selon la catégorie du il non-oppositionnel engendrant l'attitude du récit.

D'autre part, l'œuvre montre d'abord et avant tout un système fondé sur la répétition sérielle des éléments réglant la composition. Une figure de rime s'instaure entre les régions R1 et R5, R2 et R6, R3 et R7 et R4 et R8. Par ailleurs, une gradation se dessine entre de la région R1 à la région R4 ainsi que de la région R5 à la région R8. En somme, l'attention est d'abord portée à la structure du message qui joue d'une fonction poétique. La structure est parfaitement intelligible, pour peu que l'on se donne la peine de tenter de la comprendre. Les rapports qu'entretiennent chacun des éléments entre eux sont clairs, mesurés, contrôlés.

### C. Camille Greaser, *Quantités équivalentes à l'horizontale*, 1957/1959, résine synthétique et émail sur toile, 60 X 60 cm, Haus Konstruktiv, Zurich (fig. 17).

1) Les pôles chromatiques : 6 couleurs sont présentes au sein de cette œuvre : le noir, le blanc, le gris, le vert, le bleu, l'orangé, le rouge et le jaune. Ainsi, les couleurs sont franches et leurs qualités, invariables. Il est cependant nécessaire de noter que leur répartition sur la surface de la toile est inégale. Le jaune est prépondérant devant le rouge et le vert, puis suit le gris, suivi de près par le bleu et l'orangé. Le blanc et le noir n'occupent qu'une très petite superficie du plan.

2) La texture : La peinture est appliquée de manière si régulière qu'il est impossible de discerner la touche du peintre. Il s'agit donc d'aplats de couleur sur toute la surface du plan formant texture parfaitement uniforme. Par ailleurs, un effet de texture optique se dégage des contours nets qui les font s'avancer par rapport au reste du champ engendrant virtuellement une série d'arêtes franches. On peut également distinguer un peu la texture de la toile.

3) La dimension : Une progression arithmétique peut être dégagée de la dimension des régions. En fait, à partir d'un point donné, celui qui est commun aux régions 12, 14, 15 et 17, les formes sont alignées sur une même horizontale, leur taille étant multipliée par 4 vers la droite ou vers la gauche. Les régions de même couleur voient également leur superficie multipliée par 4 l'une par rapport à l'autre. En outre en multipliant aussi par 4 la hauteur des régions sous l'horizontale se dessinant dans la partie inférieure du tableau, la toile serait parfaitement symétrique sauf en ce qui concerne la distribution des couleurs. Ainsi, de multiples progressions peuvent être constatées ; il est possible de retrouver au sein de l'œuvre l'idée qui a présidé à sa construction. Notons également que les petites formes sont concentrées à la gauche du centre et les plus grandes, à la périphérie du plan.

4) Les frontières/formes : Toutes les régions présentent des bords nets et fermes qui créent un effet de lignes vectorielles. Elles constituent des bonnes formes géométriques. Ainsi, R1, R2, R4, R5, R6, R7, R9, R10, R12, R15 et R16 constituent des rectangles et R3, R8, R11, R13, R14, R17 et R18 sont des carrés. Les régions R1 à R5 et R11 sont ouvertes, elles pourraient être poursuivies virtuellement au-delà du cadre mais ce n'est pas l'impression qui prévaut, étant donné la progression arithmétique qui fixe la taille de ces régions exactement pour qu'une ou deux de leurs frontières s'alignent avec le bord de l'œuvre.

5) La vectorialité : Les différentes régions du plans présentent des orientations similaires. Leurs frontières nettes peuvent être prolongées de sorte à créer des vecteurs parallèles. Ces derniers s'entrecroisent de manière orthogonale et composent ainsi une grille virtuelle qui stabilise le plan en produisant de bonnes sous-régions. Les vecteurs les plus évidents sont constitués du prolongement des frontières des régions qui s'ancrent à la périphérie du plan avec celles des régions suivant les mêmes coordonnées dans un axe ou dans l'autre. En d'autres mots, on retrouve un vecteur dominant sur l'axe horizontal formé par l'alignement du côté inférieur des régions R1, R3, R6, R8, R12 et R14 et du côté supérieur des régions R4, R9, R11, R15, R17 et R18, et un autre sur l'axe vertical formé par l'alignement du côté gauche des régions R1 et R11 et du côté droit des régions R2, R6, R5 et R18. Il faut également souligner la présence d'autres vecteurs importants mais de moins forte intensité : celui qui prolonge le côté inférieur de R2 de la même manière que celui qui suit le côté supérieur de R5. Les autres droites qui suivent les contours des régions se font moins insistantes parce que se déployant sur une surface restreinte.

#### 6) L'implantation dans la profondeur :

Les régions qui occupent le pourtour de l'œuvres paraissent à l'avant plan à cause de leur taille, la région du centre gauche s'enfonçant en fonction de la petitesse des régions. Cependant si l'on considère l'œuvre en détail, il est difficile de déterminer ce qui est à l'avant et ce qui est à l'arrière, ce qui avance et ce qui recule. En considérant une région par rapport à l'autre, un effet de réversibilité dans la profondeur s'opère et produit un aplanissement de la surface. On ne peut donc hiérarchiser les éléments qui composent le plan qu'en fonction de leur taille.

#### Perspectives et points de vue

La visée frontale du producteur engendre l'identification des perspectives suivantes :

- a) une perspective optique, qui ramène dans le proxémique, produite par l'utilisation généralisée des aplats chromatiques ;
- b) une perspective projective, par le prolongement de tous les vecteurs, le réseau de droites vectorielles et leur propension à faire surgir des formes internes ;
- c) une perspective parallèle qui regroupe tous les éléments du plan ;
- d) une perspective réversible, qui règle l'alternance entre les régions de couleur différente ;
- e) une perspective en damier, à l'intérieur de la région RI, par la réitération déductive de ses frontières.

La plupart des perspectives présentes dans cette œuvre sont complémentaires, sauf la perspective à vol d'oiseau, la plus globale. La perspective parallèle est celle qui est la plus susceptible de participer à l'intégration de l'œuvre dans une spatialisation cohérente et continue résidant, on l'a vu, dans une grille virtuelle formée par l'entrecroisement des vecteurs horizontaux et verticaux.

#### Dénotation

Le message visuel est composé de rectangles et de carrés, donc, de formes géométriques.

#### Connotation

L'attitude du récit peut être dégagée, car on ne peut voir de trace de l'énonciateur au sein de l'œuvre.

D'autre part, l'œuvre montre d'abord et avant tout un système fondé sur la répétition sérielle des éléments réglant la composition. Une figure de rime s'instaure entre les régions qui ont la même forme, entre celles qui ont les mêmes dimensions, entre celles qui ont les mêmes couleurs. Par ailleurs, une gradation s'instaure entre les régions qui ont exactement les mêmes formes. En somme, l'attention est d'abord portée à la

structure de l'œuvre qui joue d'une fonction poétique. Avec un simple effort de compréhension, il est possible de retracer le cheminement menant à la structure de l'œuvre, et ce, du fait de la clarté des relations entre les différentes régions. L'ensemble est rigoureusement construit suivant une logique de progression arithmétique.

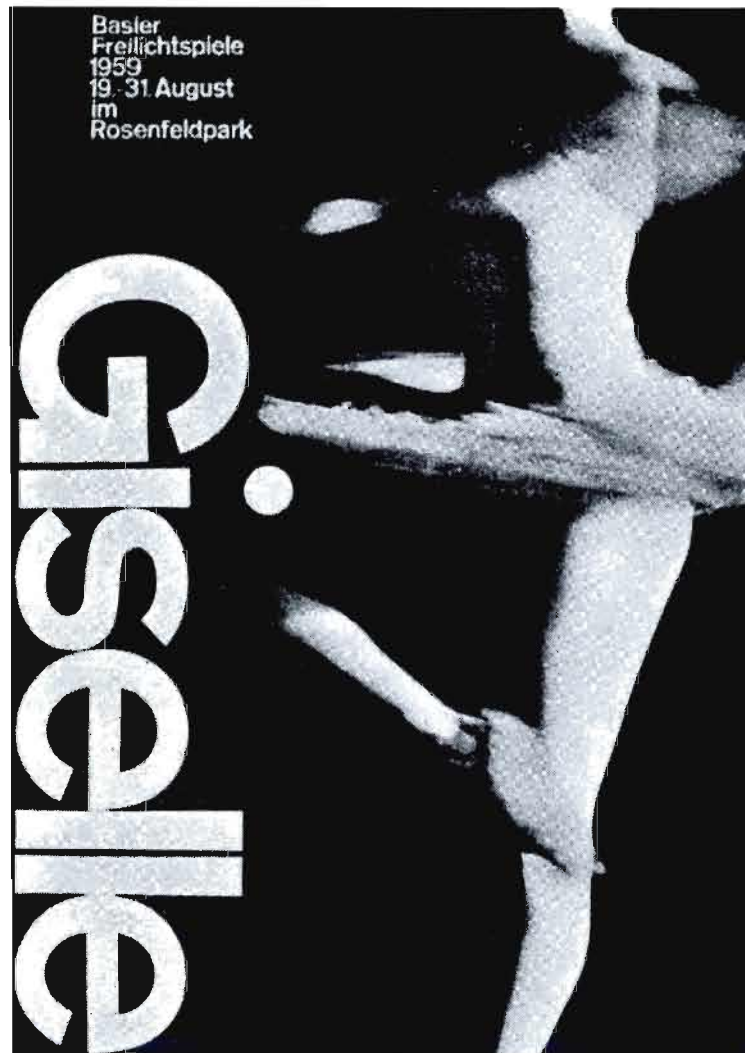
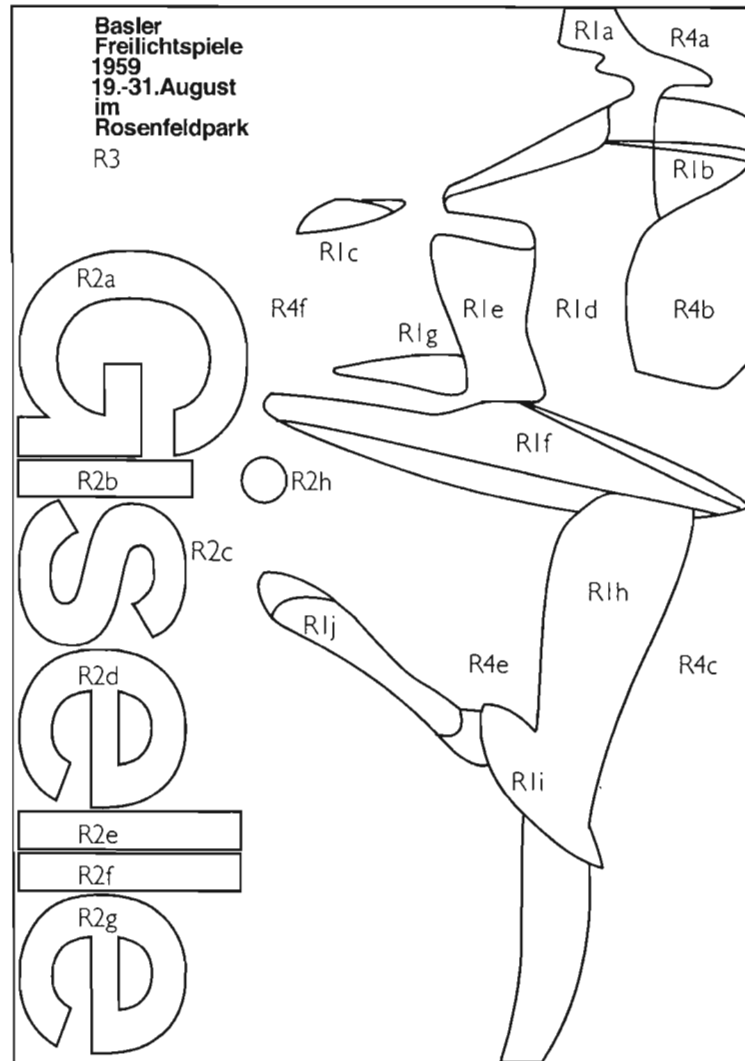


Figure 1  
Armin Hofmann  
*Affiche*, 1959  
lithographie  
90,5 X 128 cm



**Figure 2**

Segmentation de l'affiche en 4 régions, identifiées par des chiffres et de sous-régions, par l'ajout de lettres alphabétiques.



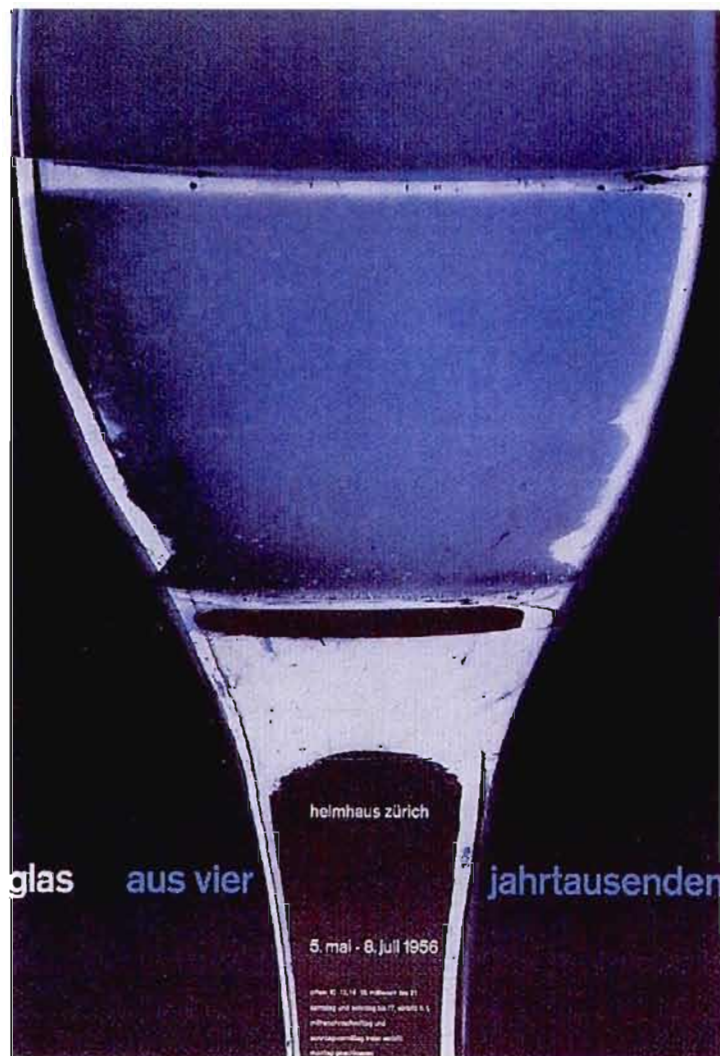
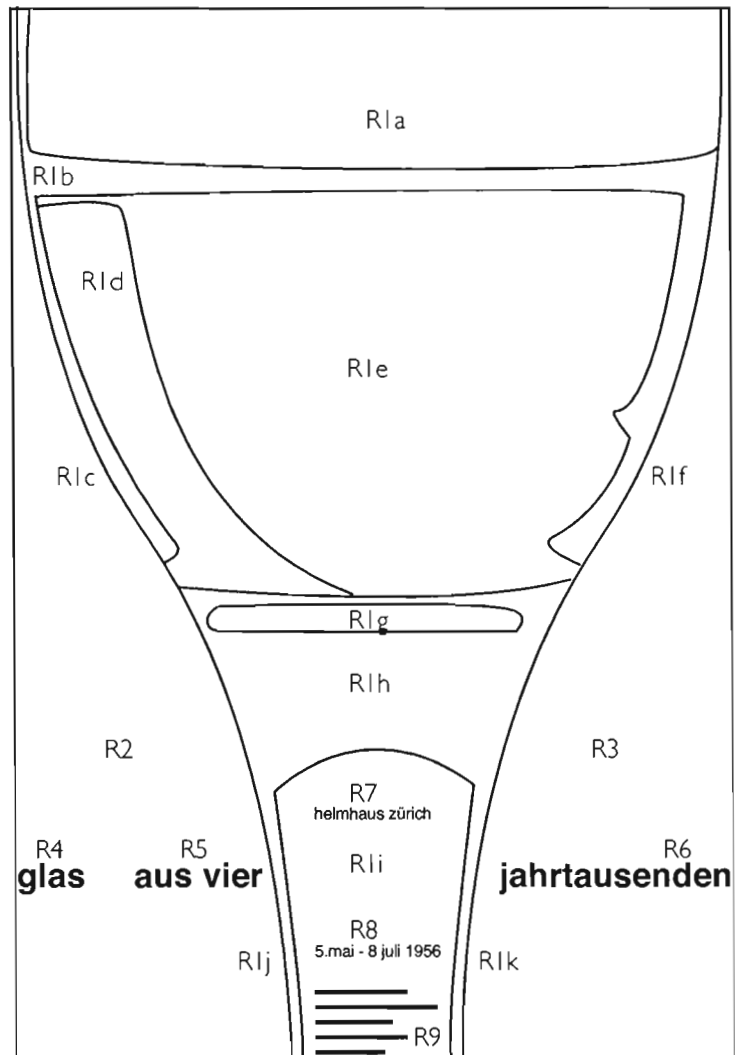
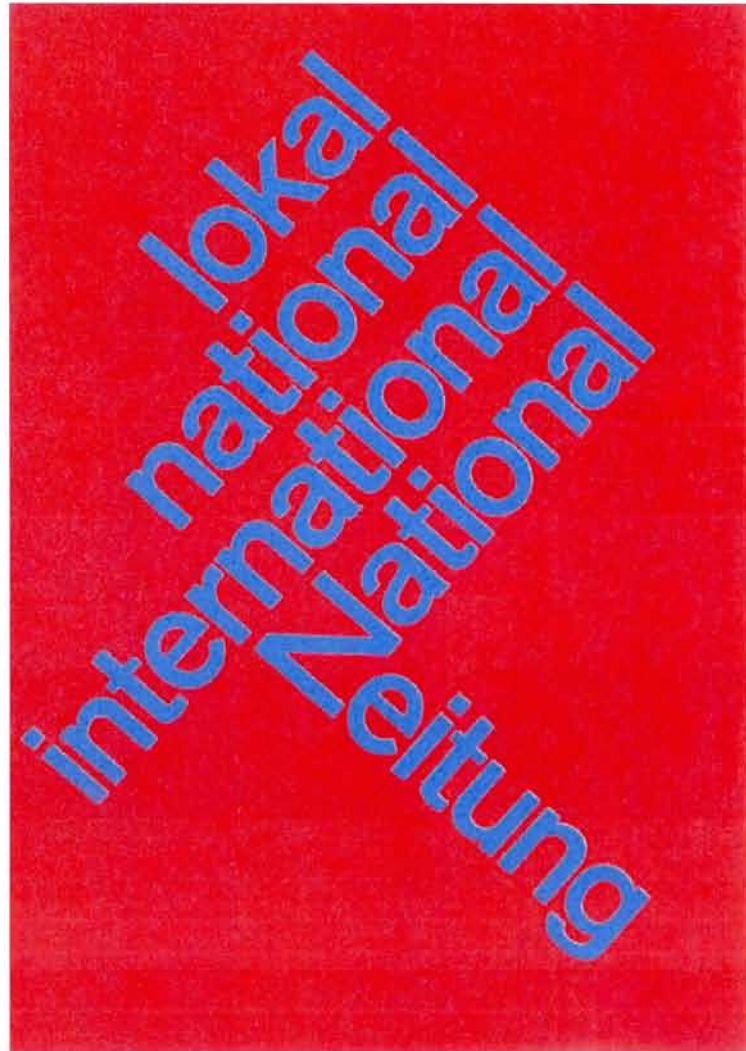


Figure 3  
 Carl B. Graf  
 Affiche, 1956  
 lithographie  
 90,5 X 128 cm

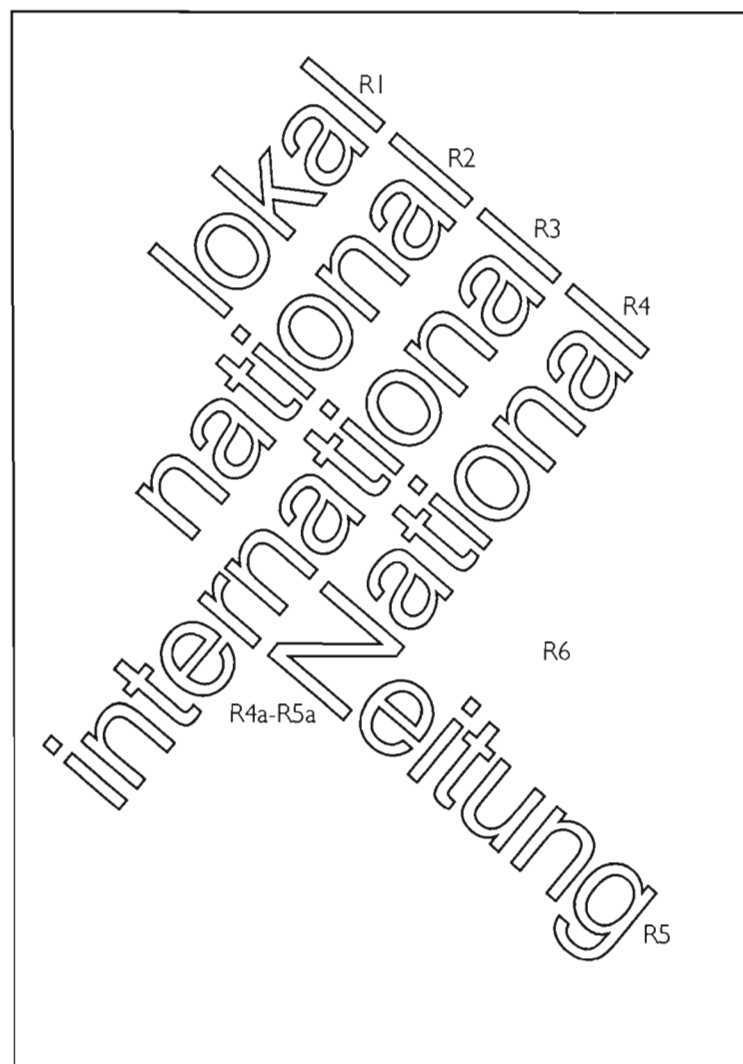


**Figure 4**

Segmentation de l'affiche en 9 régions, identifiées par des chiffres et de sous-régions, par l'ajout de lettres alphabétiques.



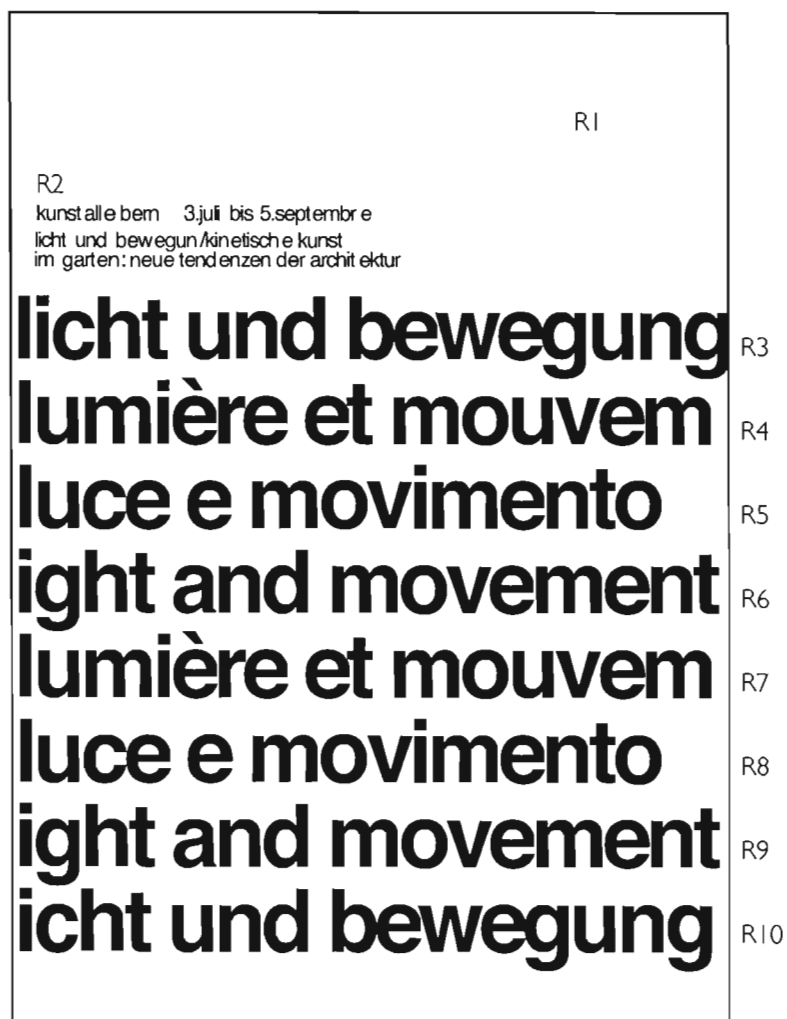
**Figure 5**  
 Karl Gerstner  
*Affiche*, 1960  
 lithographie  
 90,5 × 128 cm



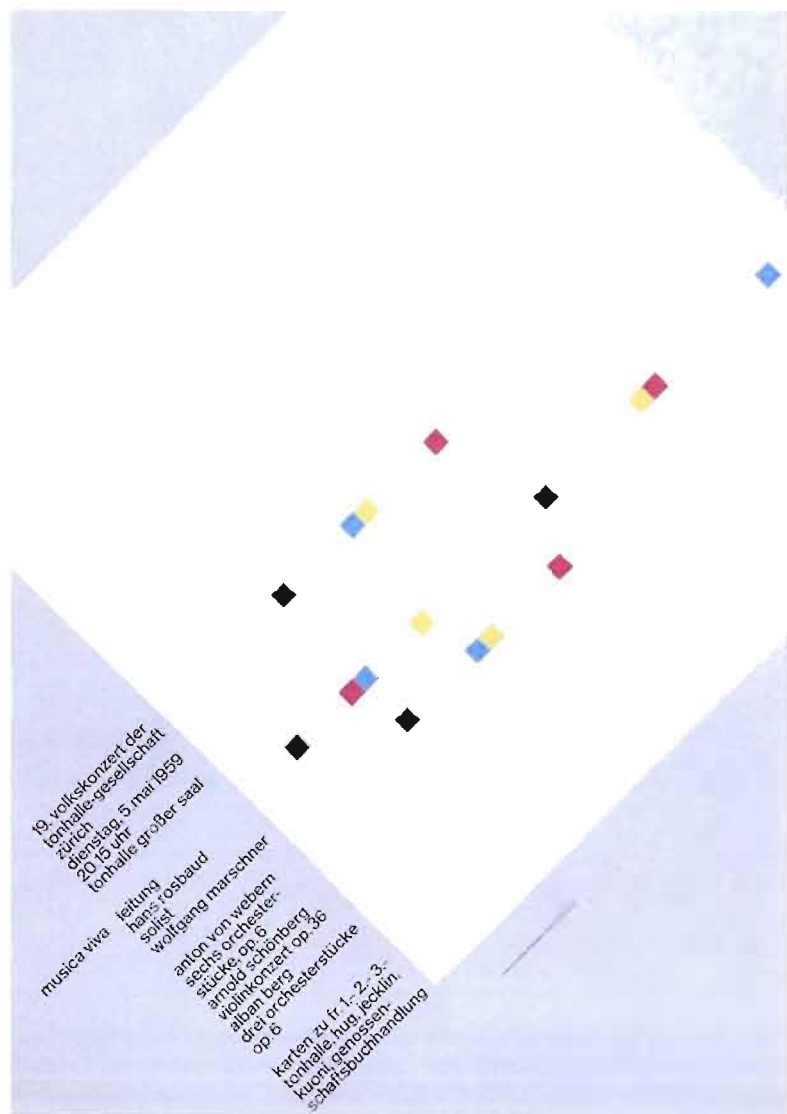
**Figure 6**  
Segmentation de l'affiche en 6 régions,  
identifiées par des chiffres et de sous-régions,  
par l'ajout de lettres alphabétiques



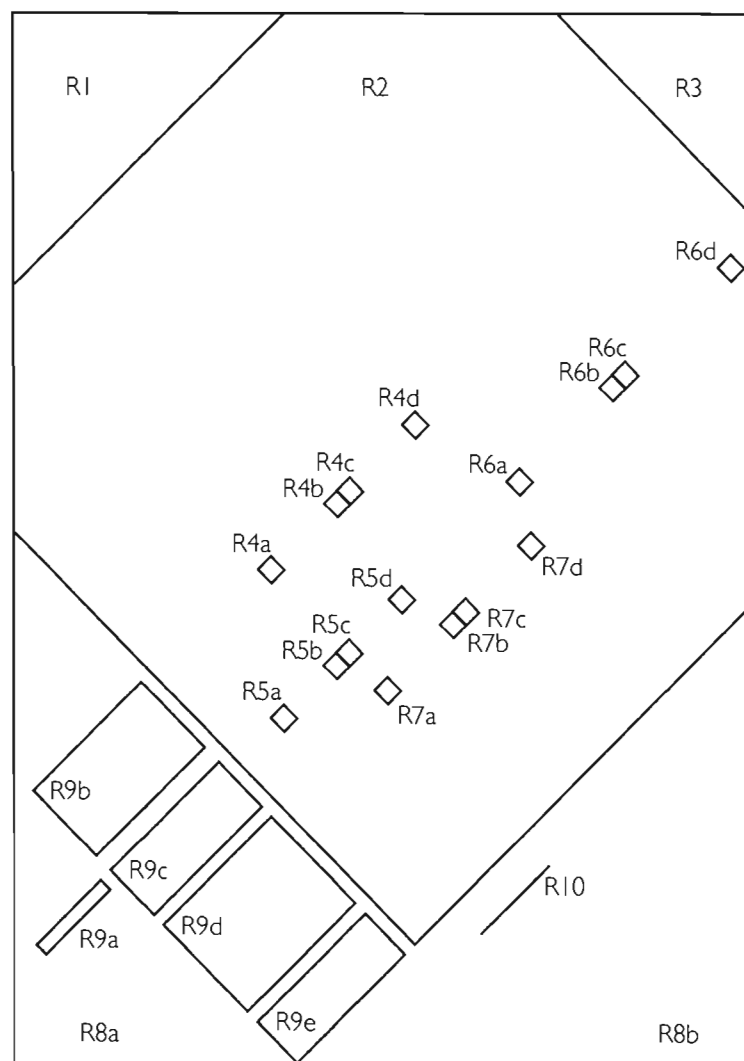
Figure 7  
Peter Megert  
Affiche, 1965  
lithographie  
90,5 X 128 cm



**Figure 8**  
Segmentation de l'affiche en 10 régions,  
identifiées par des chiffres



**Figure 9**  
Josef Müller-Brockmann  
*Affiche*, 1959  
lithographie  
90,5 X 128 cm



**Figure 10**  
Segmentation de l'affiche en 10 régions,  
identifiées par des chiffres et de sous-régions,  
par l'ajout de lettres alphabétiques



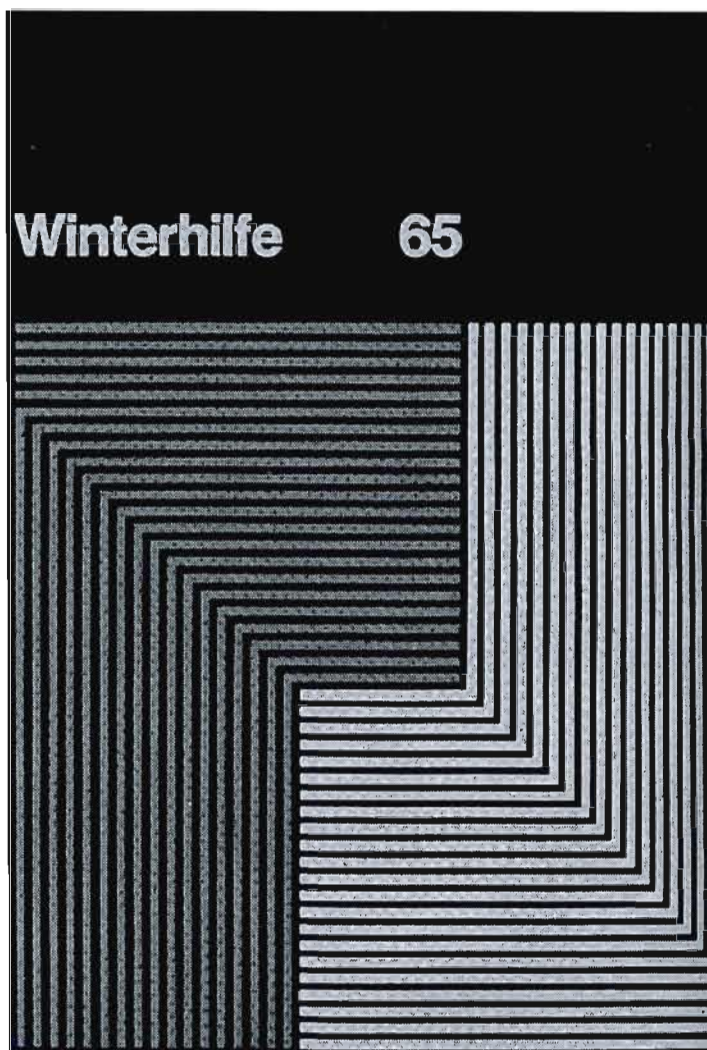


Figure 11  
 Emil Steinberger; Klaus Brer  
 Affiche, 1965  
 lithographie  
 90,5 X 28 cm

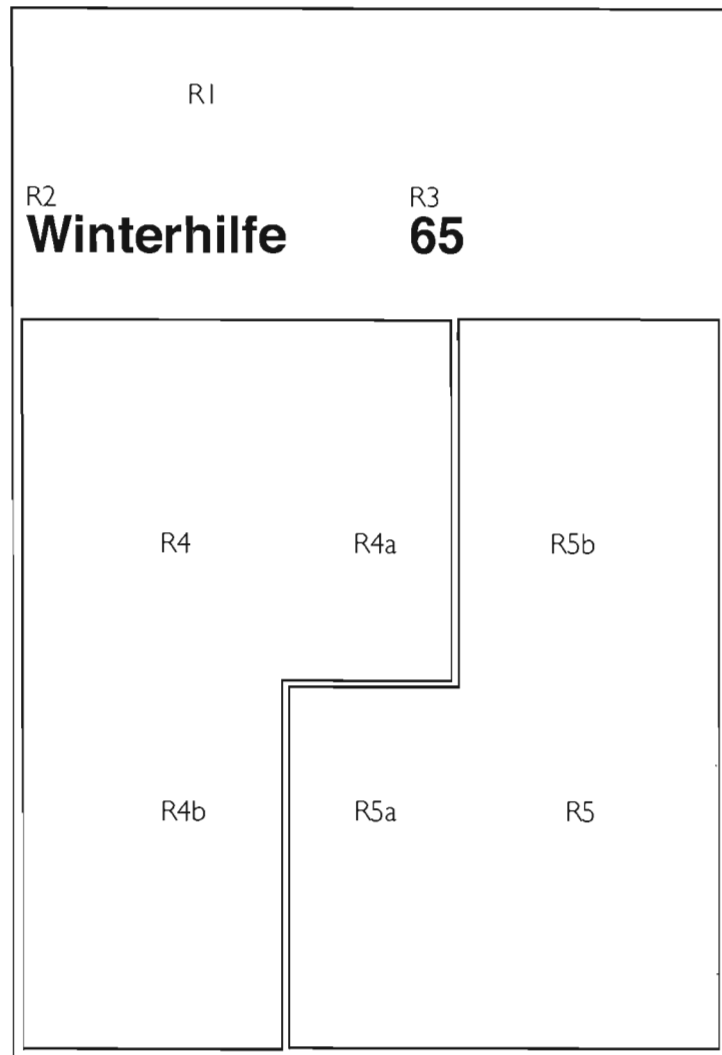
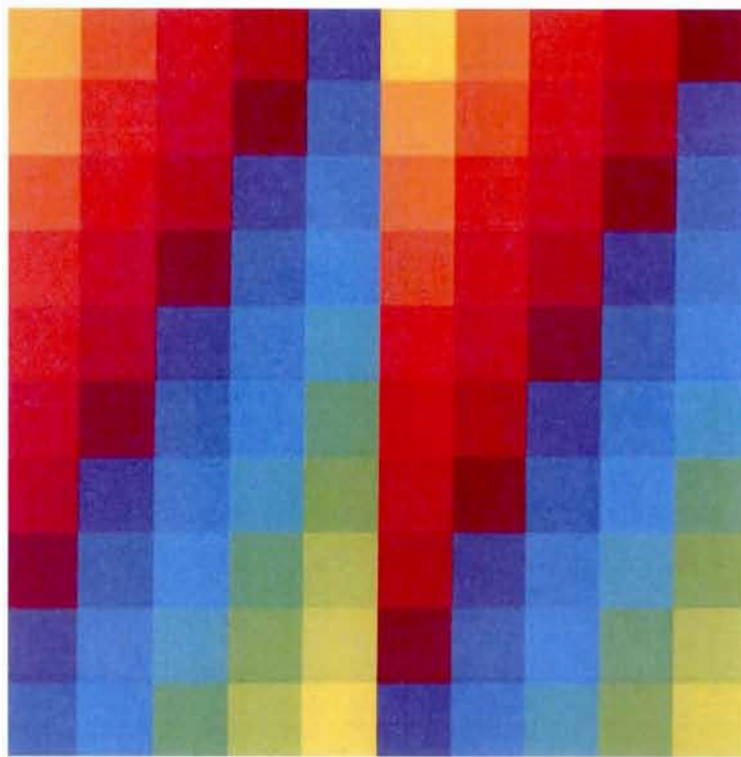


Figure 11

Segmentation de l'affiche en 5 régions,  
identifiées par des chiffres et de sous-régions,  
par l'ajout de lettres alphabétiques



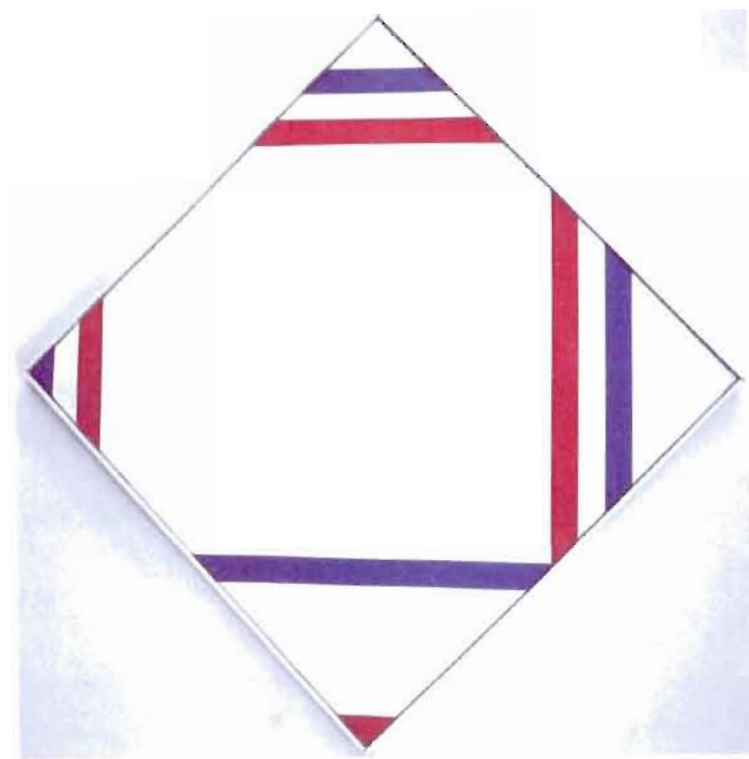
**Figure 13**

Richard Paul Lohse  
*Dix rangées de couleurs verticales systématiques*, 1955/1982  
huile sur toile  
150 X 150 cm

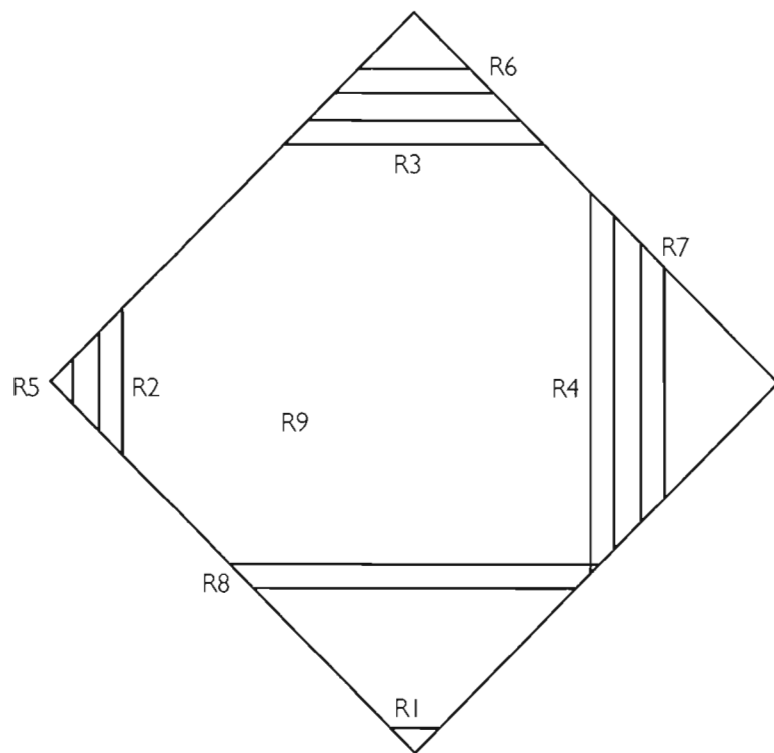
R1	R2	R3	R4	R5	R6	R7	R8	R9	R10
R1a	R2a	R3a	R4a	R5a	R6a	R7a	R8a	R9a	R10a
R1b	R2b	R3b	R4b	R5b	R6b	R7b	R8b	R9b	R10b
R1c	R2c	R3c	R4c	R5c	R6c	R7c	R8c	R9c	R10c
R1d	R2d	R3d	R4d	R5d	R6d	R7d	R8d	R9d	R10d
R1e	R2e	R3e	R4e	R5e	R6e	R7e	R8e	R9e	R10e
R1f	R2f	R3f	R4f	R5f	R6f	R7f	R8f	R9f	R10f
R1g	R2g	R3g	R4g	R5g	R6g	R7g	R8g	R9g	R10g
R1h	R2h	R3h	R4h	R5h	R6h	R7h	R8h	R9h	R10h
R1i	R2i	R3i	R4i	R5i	R6i	R7i	R8i	R9i	R10i
R1j	R2j	R3j	R4j	R5j	R6j	R7j	R8j	R9j	R10j

Figure 14

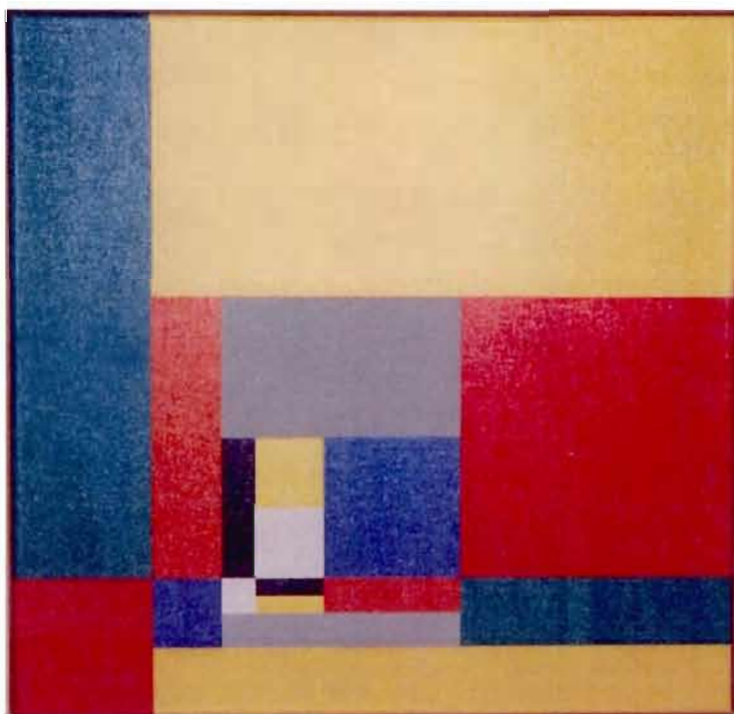
Segmentation de l'affiche en 10 régions,  
identifiées par des chiffres et de sous-régions,  
par l'ajout de lettres alphabétiques



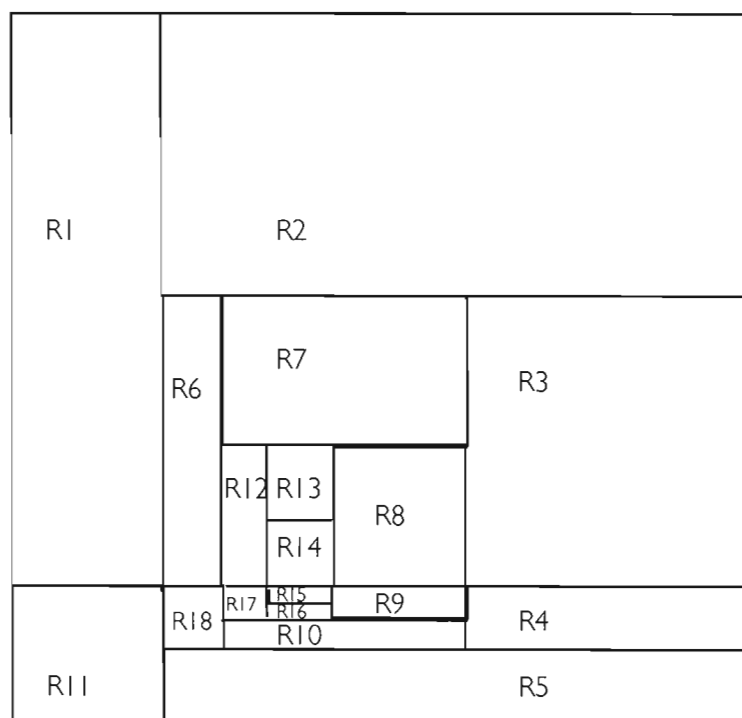
**Figure 15**  
 Max Bill  
*Deux groupes égaux dans le champ blanc*, 1969  
 huile sur toile  
 88 X 88 cm



**Figure 16**  
Segmentation de l'affiche en 9 régions,  
identifiées par des chiffres et de sous-régions,  
par l'ajout de lettres alphabétiques



**Figure 17**  
 Camille Greaser  
*Quandités équivalentes à l'horizontale*, 1957/1959  
 Résine synthétique et émail sur toile  
 60 X 60 cm



**Figure 18**  
Segmentation de l'affiche en 18 régions,  
identifiées par des chiffres et de sous-régions,  
par l'ajout de lettres alphabétiques



#### 4.4 Synthèse

Pour appréhender l'étendue des liens qui unissent les productions graphiques et artistiques que nous venons d'analyser, il conviendra d'effectuer un travail de comparaison des langages plastiques qui tiendra compte des éléments liés à l'idée de transparence ou d'économie formelle des travaux de notre corpus, que ce soit en ce qui a trait à leur structure ou aux composantes linguistiques et iconiques qui appuient ou non cette hypothétique clarté. Nous en tirerons, par inférence, des conclusions globales.

Dans un premier temps, nous pouvons constater que l'ensemble des espaces analysés présente des traits récurrents. La palette de couleurs est restreinte, ses qualités sont, la plupart du temps, invariables. Il en résulte des aplats de couleur et peu de texture optique. Les vecteurs horizontaux et verticaux prédominent et, bien qu'ils soient parfois supplantés par les diagonales, celles-ci forment généralement des angles droits. Le déséquilibre qu'elles seraient en mesure de provoquer est contrecarré par la grille qu'elles constituent, même si cette dernière n'est pas disposée suivant les lignes du plan originel ; on peut malgré tout constater une adéquation entre les lignes orthogonales et le format rectangulaire du tableau. Que les vecteurs prédominants soient verticaux, horizontaux ou obliques, ils peuvent tous être prolongés de façon à mettre à jour un tracé régulateur. Aussi, nous avons pu constater qu'il est possible d'assimiler une grande partie des régions à des bonnes formes géométriques, possédant des frontières nettes. Tous ces éléments rendent sensibles la réflexion continue des artistes sur la nature ontologique de l'espace soit pictural, soit graphique. À partir de ces observations, on peut affirmer que l'art concret suisse et le graphisme de style international ont tous deux choisi une réduction intentionnelle de leurs moyens d'expression ainsi qu'un examen approfondi de leurs fondements.

Toutefois, plusieurs différences entre les pratiques peuvent également être relevées. Notons d'abord ceci : même si ce point n'a pas été clairement mis à jour par les

analyses, nous savons que dans le cas de la peinture, le quadrillage est nécessairement soumis à des imperfections, la main de l'artiste ne pouvant atteindre la perfection de la machine, tandis que dans le cas de l'affiche, la perfection de la machine vient épouser la perfection de l'idée qui a présidé à la mise en œuvre du travail. Ceci dit, chaque œuvre de l'art concret est basée sur des fondements mathématiques, une progression arithmétique est inévitablement sous-jacente à la disposition des figures qui y sont présentes. Si la structure des œuvres s'auto-régule et crée de toutes pièces ses critères de cohérence propre, sa gestalt, ce n'est que pour ravalier ses constituants au rang d'accessoires : telle est, à l'inverse, la démarche qui, dans la peinture classique, subordonne les signes et leur potentiel sémantique au référent. Ainsi, en ce qui concerne l'implantation dans le plan, dans les œuvres de l'art concret, la relation figure/fond est abolie la plupart du temps, tous les éléments pouvant être ramenés à égale distance dans la profondeur à cause des effets de réversibilité. Dans les affiches, au contraire, des formes se détachent d'un fond identifié clairement comme tel : la typographie et les éléments iconiques ressortent sur une surface homogène. Évidemment, ces deux composantes de l'affiche ne sont pas présentes dans les œuvres de l'art concret. On l'aura compris, tout ce qui relèverait du texte ou de la figuration y serait considéré comme superflu. « L'art est porteur d'informations exclusivement esthétiques qui lui confèrent toute sa raison d'être. Tout élément d'information non esthétique intervenant dans l'art est parasitaire »<sup>70</sup>.

Cependant, ces deux éléments sont jugés essentiels au sein de l'affiche, conséquences de la fonction à remplir, du message à transmettre. En effet, pour distinguer le graphisme de l'art, la fonction est souvent le premier argument évoqué. « Il faut constater [...] qu'une différence essentielle existe entre la fonction de l'art et les fonctions du graphisme : le graphisme doit répondre à des impératifs d'ordre pratique »<sup>71</sup>. Le rapport figure/fond qui opère effectivement pour but de faciliter la

<sup>70</sup> Max Bill, « Art et graphisme », Journal de l'ENSAD, n° 15 (avril 1999), p.64.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.64

lisibilité. Toutefois, on peut également constater que la fonctionnalité de l'affiche n'est pas pleinement assumée. On a vu que l'utilisation que les graphistes font de la photographie engendre un paradoxe. La photographie est transparente, certes, parce qu'elle constitue le résultat d'une opération mécanique dont résulte une image qui n'est manifestement pas affectée d'une touche personnelle, bien que nous sachions que cette objectivité ne peut être qu'illusion. Par contre, les analyses nous ont révélé que le coefficient de réalisme des éléments iconiques résultant de la photographie est faible, que des effets ont été mis en œuvre pour voiler les détails des objets photographiés. En effet, tout se passe comme si on avait voulu masquer la singularité de l'objet photographié pour ne laisser de place qu'à une image dont on ne pourrait identifier le référent. En effet, la région 1 de la figure 4 est une ballerine et non cette ballerine, de même que la région 1 de la figure 2 est un verre et non ce verre. Ces images tiennent alors lieu de symboles universels. Le paradoxe découle du fait qu'en voulant obtenir ce résultat, les graphistes rendent, en même temps l'image plus difficile à identifier, moins lisible. Le même effet se produit avec la typographie qui est souvent utilisée pour ses potentialités graphiques - des textes informatifs de petite taille, par exemple - ce qui en amoindrit la lisibilité.

Par ailleurs, les images géométriques abstraites dont l'ancrage textuel seul est en mesure de nous révéler le potentiel iconographique sont certes formellement économiques, mais moins rapidement accessibles à la compréhension du public. Ainsi, les éléments utilisés ont de grandes qualités formelles, graphiques, mais leur pouvoir de transmission d'un message est amoindri. Tout est mis en œuvre pour faire en sorte que la fonction poétique, vecteur de l'idéologie des artistes, prime sur les fonctions conatives et référentielles, fonctions traditionnellement assignées aux médiums du graphisme. Bref, les affiches sont figuratives, mais la stylisation de leur sujet leur confère une certaine abstraction. Nous devons donc dire qu'il est faux de penser que la discipline, selon une erreur d'interprétation encore répandue, est supposée ne se soumettre qu'à des impératifs d'ordre commercial.

Ainsi, on peut affirmer que le style international a été influencé par l'art concret dans la mesure où l'on constate une réduction maximale des éléments au sein d'une mise en page simple, même au prix d'un accès réduit au message. Rappelons qu'à l'époque, la majorité des affiches est constituée de sérigraphies d'illustrations dessinées à la main. Confronté à une économie des moyens qu'il s'est imposé de par son contact avec l'art concret, le graphisme de style international a dû condenser son langage de manière à laisser une marge d'interprétation au spectateur.

Finalement, le rapport entre les deux disciplines peut bel et bien être établi à partir du principe d'économie structurelle. Art concret et pratique para-artistique de la limite, car c'est bel et bien de cette manière qu'on peut définir le graphisme de style international en vertu de la fonction poétique qu'il exerce, les deux pratiques déploient les limites qui leur sont propres. En somme, l'œuvre se rapproche du produit par la dissociation de ses étapes de conception et de réalisation et la rigueur de sa démarche tandis que l'affiche se rapproche de l'œuvre d'art à cause de sa trop grande économie, de sa fonction poétique prédominante.

La notion de style a fluctué au même rythme que l'histoire de l'art. Elle fut dans un premier temps considérée comme un écart par rapport à « la norme ». Toutefois, ne sachant plus très bien comment cette norme pouvait être définie, un déplacement s'est opéré, la notion ayant été amenée à désigner une norme parmi l'ensemble de celles qui coexistent. Telle est la manière dont on peut interpréter la formule de Meyer Shapiro, contemporain de l'époque dans laquelle s'inscrivent nos objets d'étude : « Par "style", on entend la forme constante – et parfois les éléments, les qualités et l'expression constants – dans l'art d'un individu ou d'un groupe d'individus. » La norme est, ainsi, entendue comme un mode de structuration du sens. En effet, des œuvres ayant les mêmes principes ordonnateurs, les mêmes lois internes, sont susceptibles d'appartenir à un même style. Ici, il est malaisé d'en faire la démonstration étant donné que le texte et l'image figurative voilent la structure qui règle leur disposition, cette dernière n'en étant

pas moins hautement signifiante. Ce qui est senti (les formes, les couleurs, l'organisation spatiale) implique un autre niveau de lecture, partiellement oblitéré par tout ce que l'affiche comporte d'intelligible, ce qui a trait à sa fonctionnalité. Il est tentant d'opposer abstraction et figuration au même titre qu'art pur et art appliqué. En effet, on pourrait d'emblée évacuer la possibilité, pour des productions montrant tantôt un rapport clair à un référent issu du monde naturel, tantôt une évacuation de toute forme d'iconicité, d'un regroupement au sein d'un même ensemble stylistique. Cependant, faisons fi de cette idée en jugeant qu'une nette cohérence s'impose entre art concret suisse et graphisme de style international, du fait de la rigueur implacable qui les caractérisent tous deux. Peut-être ces deux moments des deux disciplines constituent-ils les temps forts d'une attention paroxystique apportée au contrôle de la création par l'esprit humain. De là naît une correspondance assez forte, sentie et visible en regard des données formelles, pour que l'on puisse confirmer une contiguïté, une appartenance à un même style. La contradiction entre abstraction et figuration n'était qu'apparente.

Il ne faut pas perdre de vue que les rapports entre art concret suisse et graphisme de style international sont de l'ordre d'un mouvement de l'art vers la vie. Il s'agissait en fait d'esthétiser la vie suivant les idées du Bauhaus de réunir artistes et techniciens voire de former des artistes-techniciens dont le but énoncé serait de rendre le monde meilleur, d'y voir régner une harmonie sociale. Il s'agissait de faire en sorte que le travail d'expérimentation puisse passer aux modalités de réalisation concrète, de l'atelier au territoire urbain, de l'énonciation de paramètres formels à la production graphique.

Les formes pures, l'obsédante rigueur de la composition résumerait la configuration d'un monde idéal. Joint à une rigueur rhétorique, ils constituent un univers aseptisé, mais pourtant contagieux. On s'employait à réaliser une fusion, une déhiérarchisation des disciplines, la création d'une communauté d'esthéticiens qui agiraient dans toutes les sphères de la vie humaine pour lui insuffler une beauté nouvelle, ordonnée, rigoureuse, organisée, claire, une beauté à la portée de tous. Ainsi, la peinture concrète

a cherché à s'immiscer dans la discipline du graphisme en la plaçant sous le régime de l'économie et de la clarté au même titre que la pratique du graphisme a contribué à la mise en œuvre, au sein de la peinture, d'un mode de production assimilable à celui de l'industrie. C'est de cette manière que l'art aurait émergé dans le quotidien pour l'informer, mais, surtout, pour l'embellir. Ce concept d'art étendu, reliant esthétique et existence n'est pas nouveau, mais est ici singulièrement traité, avec une rigueur pragmatique sans précédent.

Les artistes, tout en continuant leur pratique artistique au sein de laquelle ils pouvaient se permettre plus de « liberté », désiraient parallèlement s'éloigner des médiums conventionnels, admettaient que si on ne peut amener les gens à l'art, l'art doit être amené aux gens sous une forme qu'ils sont aptes à reconnaître en ce qu'elle a une valeur d'usage. Les choses utiles ont toujours lieu d'exister pour le commun des mortels.

Tout compte fait, le style international est parvenu au résultat escompté dans la mesure où il a définitivement établi les bases de la discipline du graphisme qui se sont propagées à l'échelle internationale, bien que la très grande sobriété qui le caractérise ait été largement remise en cause dans le contexte de la post-modernité.

## EN GUISE DE CONCLUSION

Après avoir interrogé la relation entre l'art concret suisse et le graphisme de style international, force est de constater que les principes qui ont mené l'un vers l'autre tiennent sur le fil de l'économie structurelle. Notre questionnement entendait aborder frontalement les problèmes soulevés par une volonté transactionnelle entre l'art et la vie par le biais du graphisme. Il s'agissait moins d'analyser les œuvres pour elles-mêmes que d'engager une réflexion autour d'une alternative théorique : soit le phénomène nous invite à rompre avec le postulat esthétique d'un modernisme rigide, soit il nous entraîne à considérer que l'investissement dans de multiples sphères est constitutif de la pensée d'un art moderne, soit il doit susciter une reprise théorique d'un nouvel ordre, intégrant l'hétérogène à l'idée même de l'art.

Il a fallu aborder les deux disciplines indépendamment dans une perspective historiciste, désigner leurs spécificités, puis analyser des exemples afin de déterminer les liens qui les unissent sur le plan formel pour en venir à des conclusions qui comportent un intérêt certain étant donné le peu de recherches ayant été menées sur le sujet.

La faillite de l'utopie moderne entraîna avec elle le mouvement de l'art concret suisse. Le rêve de fondre l'art dans la vie afin de transformer la vie par l'art est un projet s'étant partiellement concrétisé à travers le style international. Ce projet continue d'influencer le cours de la création du graphisme à l'heure actuelle, mais on reconnaît moins largement sa nécessité. Il a du mal à trouver sa place au sein de la vie actuelle dans un contexte atomisé où la recherche d'universalité est d'emblée considérée comme vaine.

Bien que n'ayant pas reçu toute l'attention qu'il mérite à cause de sa situation géographique, l'art concret est tout de même entré dans l'histoire de l'art. Jusqu'à leurs

dernières œuvres, les artistes sont restés fidèles à eux-mêmes. Le graphisme de style international, plus confiné encore dans l'élitisme, à l'intérieur des limites de sa discipline, que l'art concret, en vertu de l'écart considérable qu'il constitue par rapport au graphisme éclectique et la plupart du temps moins sobre de l'ère post-moderne, a eu plus de mal à survivre. Nombre de graphistes s'en inspirent toutefois encore, lorsque le problème de communication qu'ils ont à résoudre s'y prête ou lorsqu'ils ont développé, individuellement, une pratique y faisant référence.

Reste que les préoccupations de l'art concret ont insufflé au graphisme le mouvement nécessaire à son internationalisation sur des bases solides, ouvrant la voie à d'innombrables combinaisons formelles. Il faudrait encore s'interroger sur toute cette part de l'art actuel qui se réalise dans des pratiques hybrides appartenant davantage au champ de l'art qu'à celui du graphisme comme tel, ce dernier considérant de moins en moins ses racines artistiques lointaines. En effet, tout un pan de l'art actuel renoue avec la fonctionnalité et témoigne de façon flagrante de l'influence de l'interpénétration entre art et graphisme propre à cette époque.

Il ne faudrait donc pas considérer l'art concret et le graphisme de style international comme le temps indépassable des rapports entre art et graphisme. C'en est un simple moment, un moment certes intense, en ce qu'il rend presque indiscernables les deux territoires créatifs qui nous occupent. Bien d'autres formules attendent encore d'être mises au point. L'histoire des rapports entre art et graphisme reste ouverte à l'infini. Nous espérons seulement avoir ouvert, selon les axes choisis, une simple voie.



## BIBLIOGRAPHIE

Banham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, New York, Praeger, 1967, 338 p.

Barre-Despond, Arlette, *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*, Editions du Regard, 1996, 650 p.

Barthes, Roland, « Rhétorique de l'image », *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Seuil, Paris, 1983, pp. 43-61.

Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 269 à 316.

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979, 293 p.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, 356 p.

Blanchard, Gérard, *Sémiologie de la typographie*, Québec, Riguil internationales, 1982, non paginé.

Bois, Yves-Alain, « Modernisme et Postmodernisme », *Encyclopaedia Universalis*, Symposium, Les enjeux, 1988, pp. 187-196.

Caune, Jean, *Culture et communication, Convergences théoriques et lieux de médiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1995, 135 p.

Christin, Anne-Marie, « Rhétorique et typographie, La lettre et le sens », *Revue d'Esthétique*, n°1-2 (1979), pp. 229-323.

Collectif, *50 ans, Affiches suisses primées par le Département fédéral de l'intérieur*, Genève, Société Générale d'Affichage, 1991, 440 p.

Collectif, « Introduction », *Graphisme actuel*, n°1 (septembre 1958), p. 3.

Conio, Gérard, *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, 706 p.

Daetwyler, Jean-Jacques, *Sciences et arts, Une contribution à l'étude des structures et des sources des arts et des sciences*, La Baconnière, Neuchâtel, 224 p.

- Deforge, Yves, *L'œuvre et le produit*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, 150 p.
- Deruelle-Fresnault, Pierre, *L'image placardée, Pragmatique et rhétorique de l'affiche*, Paris, Nathan, 186 p.
- Douroux, Xavier, Franck Gautherot et Serge Lemoine, *Art concret suisse, Mémoire et progrès*, Catalogue d'exposition, Dijon, Le coin du miroir, 1982, 178 p.
- Dubois, Philippe, *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 309 p.
- Duncan, Alstair, *Art déco*, Paris, Thames & Hudson, 1989, 215 p.
- Dusong, J.-L. et F. Siegwared, *Typographie, Du plomb au numérique*, Dessain et Tolra, 1996, 191 p.
- Francastel, Pierre, *Art et technique au XIXe et XXe siècle*, Paris, Minuit, 1956, 307 p.
- Frutiger, Adrian, *Des signes et des hommes*, Lausanne, Delta et Spes, 1983, 238 p.
- Gerstner, Karl et Markus Kutter, *Le nouvel art graphique*, Teufen, Niggli, 1959, 224 p.
- Goodman, Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, 312 p.
- Gough, Maria, « Composition et construction, Les fondements rhétoriques du constructivisme russe », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 73 (automne 2000), pp. 37-73.
- Goupil, Sylvie, « Avant-gardes et dérives de la modernité : quelques pistes de réflexion », *Possibles*, volume 20, n° 1 (hiver 1996), pp. 26-36.
- Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, 206 p.
- Hoffmann, Armin, *Manuel de création graphique, Forme, synthèse, application*, Teufen, Niggli, 1973, 200 p.
- Hohlfeldt, Marion, « Le multiple entre subversion et instauration, Quelques réflexions sur la spécificité d'un genre », *Denise René, l'intrépide*, Catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 2001, pp. 143 à 150.
- Hollis, Richard, *Le graphisme au XXe siècle*, Paris, Thames & Hudson, 1967, 224 p.
- Huisman, Denis, Georges Patrix, *L'esthétique industrielle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, 126 p.

Huyghe, Pierre-Damien, *Du commun, Philosophie pour la peinture et le cinéma*, Circé, Paris, 2002, 125 p.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale I*, Paris, Minuit, 1963, 260 p.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 333 p.  
Kiaer, Christina, « Les objets quotidiens du constructivisme russe », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 64 (automne 2000), pp. 30-69.

Laurence, Jean-Marie « Variation du verbe », *Grammaire française*, Montréal, Guérin, 1976, 567 p.

Leclanche-Boulé, Claude, *Le constructivisme russe, Typographies & photomontages*, Paris, Flammarion, 1991, 173 p.

Lemoine, Serge, *Art concret*, Catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, 352 p.

Lemoine, Serge, *Art constructif*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, 93 p.

Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Plon, Paris. 1962, 395 p.

Lindekens, René, *Essai de sémiotique visuelle*, Paris, Klincksieck, 1976, 200 p.

Lohse, Richard Paul, « Influence de l'art moderne sur la graphique contemporaine », *Graphisme actuel*, n°1 (septembre 1958), pp. 10-35.

Loi, Maurice, *Mathématiques et art*, Paris, Hermann, 256 p.

Luidl, Philipp, *Typo, Quoi ? Quand ? Qui ?*, Köln (Allemagne), Könemann, 1998, 592 p.

Mansar, Arnao, *Mondrian ou abstraction blanche*, Tournai (Belgique), La Renaissance du livre, 2000, 191 p.

Marcadé, Jean-Claude, *L'Avant-garde russe*, Paris, Flammarion, 1995, 479 p.

Martin, Serge, *Le langage musical, Sémiotique des systèmes*, Paris, Klincksieck, 1978, 245 p.

Meyer, Peter, *L'art en Suisse, Depuis les origines jusqu'à nos jours*, Zurich, Schweizer Spiegel, 1964, 103 p.

Moholy-Nagy, Laszlo, « Comment la photographie révolutionne la vision », Collectif, *Laszlo Moholy-Nagy, Compositions lumineuses 1922-1943*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 200-202.

Müller-Brockmann, Josef et Shizuko, *Histoire de l'affiche*, Zurich, ABC Verlag, 1971, 244 p.

Müller-Brockmann, Josef, *Grid systems in Graphic Design, A Visual Communication Manual for Graphic Designers, typographers and three dimensional designers*, Teufen, Niggli, 1998, 176 p.

Müller-Brockmann, Josef, *Les problèmes d'un artiste graphique*, New York, Hastings, 1961, 199 p.

Neuburg, Hans, « Considérations sur la nouvelle Antique Haas », *Graphisme actuel*, n° 4 (décembre 1958), p. 56.

Péninou, Georges, « Du laconisme de l'affiche », *Degrés*, n° 60-61 (hiver 1989-printemps 1990), pp. 11 à 19.

Peninou, Georges, *Intelligence de la publicité, Étude sémiotique*, Paris, Robert Laffont, 1972, 304 p.

Poinsot, Jean-Marc, « Quand l'œuvre a lieu », *Parachute*, n° 46 (mars, avril, mai 1987), pp. 70-77.

Quinton, Philippe, « Les designs comme processus de communication », *Communication et langages*, n° 15, 1998, p. 81 à 86.

Rickey, George, *Constructivism, Origins and Evolution*, New York, G. Braziller, 1967, 305 p.

Rotzler, Willy, *Art et graphisme*, Zurich, ABC, 1983, 185 p.

Rotzler, Willy, *Constructive concepts, A History of Constructive Art from Cubism to the Present*, Zurich, ABC, 1988, 332 p.

Saint-Martin, Fernande, *La théorie de la gestalt et l'art visuel*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1990, 147 p.

Saint-Martin, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987, 307 p.

Sanders Peirce, Charles, « Les catégories défendues », *Pragmatisme et pragmaticisme*, Paris, Cerf, 2002, pp. 305-332.

Scheidegger, Ernst, « Photographie et graphisme publicitaires », *Graphisme actuel*, n° 4 (décembre, 1998), pp. 45-46.

Shapiro, Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, 443 p.

Simmel, Georges, *Secret et sociétés secrètes*, Paris, Circe, 1996, 199 p.

Staber, Margit, « Peinture abstraite, peinture structurale », *La structure dans les arts et dans les sciences*, La Connaissance, Bruxelles, 1976.

Weemans, Michel, « Pratiques allographiques et reproduction : Sol Lewitt, Claude Rutault, Lawrence Weiner », Véronique Goudinoux et Michel Weemans, *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La lettre volée, 2001, pp. 137-165.